

Form No. 7.

GOVERNMENT OF TRIPURA

..... LIBRARY

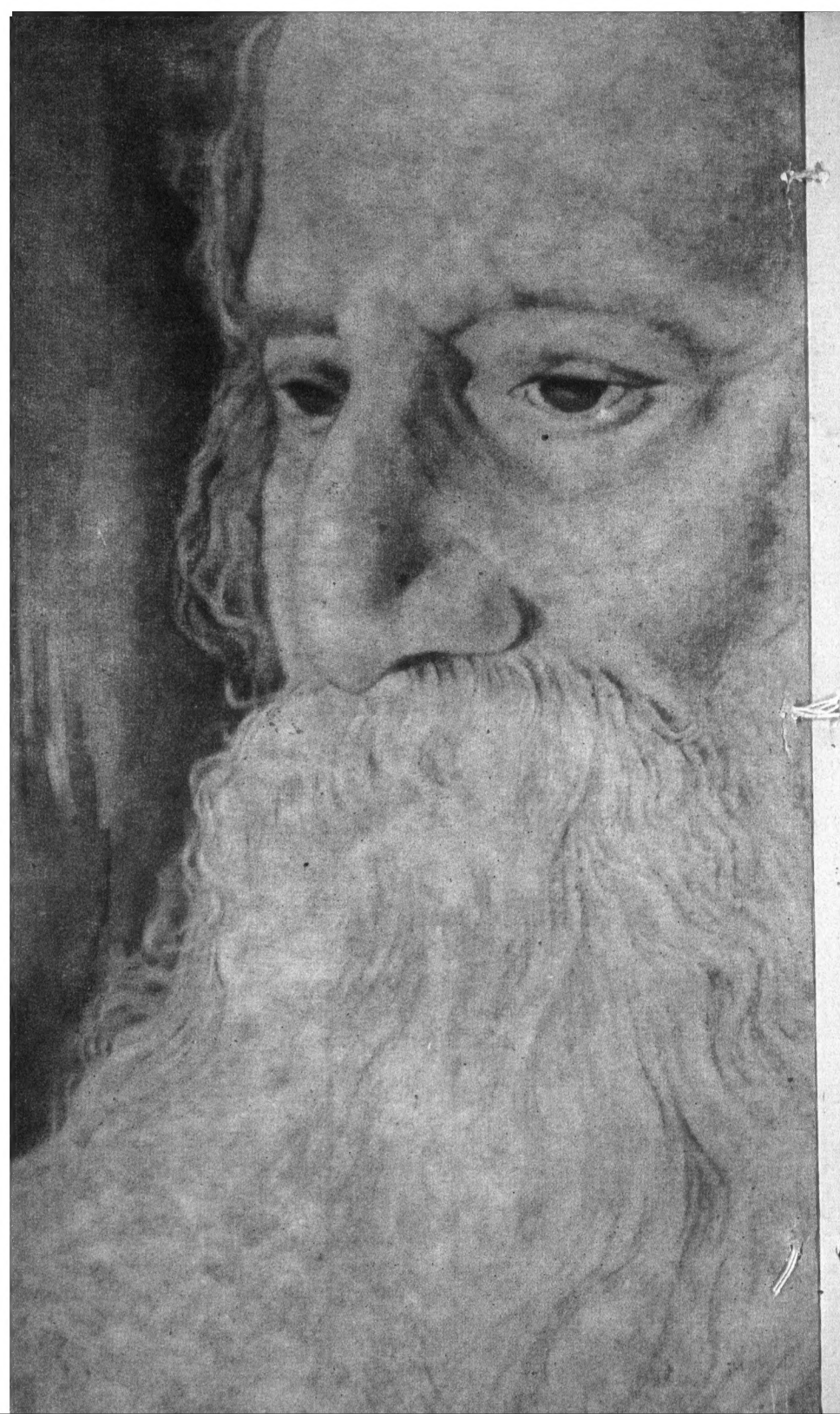
_____ : : _____

Class No.

Book No.

Acch. No.

Date



রবীন্দ্রসঙ্গীতসুখমা

কিরণশশী দে



GIFTED BY
RAJA RAMMOHUN ROY
LIBRARY FOUNDATION.

প্রথম প্রকাশ : বৈশাখ ১৩৬৭ । এপ্রিল ১৯৬০

প্রকাশক :

ত্ৰিভুখাংশুশেখর দে

দে'জ পাবলিশিং

১৩ বঙ্কিম চ্যাটার্জি ষ্ট্রট

কলিকাতা ৭০০০৭৩

প্রচ্ছদ শিল্পী :

কিরণশর্মা দে

সহায়তা টাইটুল্ পরিকল্পনা

গণেশ বসু

© কল্লোল দে

মুদ্রক :

ত্ৰিশীতলচন্দ্র ঘোষ

ত্ৰিধরনাথ প্রেস

৮৩ বি বিবেকানন্দ রোড

কলিকাতা ৭০০০০৬

পনেরো টাকা

॥ ভূমিকা ॥

কিছু কিছু ব্যক্তির জীবন জাতীয় জীবনের বহুমুখিন সৃষ্টিপারার সঙ্গে এমন, গভীরভাবে যুক্ত হয়ে পড়ে যে তাদের কর্মকৃতিকে বিশ্বস্ত হলে জাতীয় জীবনের ইতিহাসের ধারা বিশ্বস্ত হবার নামাস্তর হয়ে পড়ে। জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে দ্বারকানাথ থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত—এই তিন পুরুষের যে মহতী সৃষ্টিপারা প্রবাহিত হয়েছিল তা বাংলার নব জাগরণের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। সঙ্গীতজগতে রামমোহন যে ধ্রুপদ-গানের প্রবর্তন করলেন, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ও তাঁর সন্তানেরা—দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, সোমেন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথ—সেই ধাবাকে নানা দিক থেকে নানা ভাবে পুষ্ট ত কবলেনই, নানা নতুন স্বর সৃষ্টির দ্বাৰা সেই ধারাকে সমৃদ্ধশালিনী করে তুললেন। তাঁদের এই সৃষ্টিপ্রয়াসের ইতিহাস অনেক বাঙালী জানেন না,—শ্রীযুক্ত কিরণশী দে এই অভাবটি পূরণ করে না-জানার লজ্জা থেকে আমাদের ত্রাণ করেছেন।

সকল রকমের সঙ্গীতেই স্বরলিপিব প্রয়োজনীয়তা যে স্বর-বিকৃতি করবার জন্তে নয়, স্বর-রচয়িতার স্বরগুলিকে অক্ষুণ্ণ রাখাবার জন্তে—সেই বিষয়ে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের এবং তৎসহ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, বিষ্ণুনারায়ণ ভাটখণ্ডে প্রমুখ বিশিষ্ট সঙ্গীতবেত্তাদের যথাযথ উদ্ধৃতি সংকলন করে কিরণশীবাবু এই পুস্তিকাটিতে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন।

গানের কথাগুলি কী ভাবে উচ্চারণ করা দরকার—সে-সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণা ও অভিমত ছিল খুবই সুস্পষ্ট! জড়িয়ে-জড়িয়ে শব্দের উচ্চারণ কিংবা অস্পষ্ট উচ্চারণ শুধু রবীন্দ্রনাথ কেন অতীতের সঙ্গীতাচার্যেরা গায়কের দোষ বলে নির্ণয় করেছেন। অধুনা যে-ভাবে অস্ফুট কাকলীর ঢঙে রবীন্দ্রসঙ্গীত গাওয়া হয়ে থাকে তা বেদনাদায়ক। এই সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মতামত সকলেব কাছে তুলে ধরে কিরণশীবাবু সঙ্গীতসাধকদের প্রভূত উপকার করেছেন।

এই পুস্তিকায় রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টি বিভিন্ন স্বর 'ও তাল এবং তাঁর সঙ্গীতে স্বদেশ-প্ৰীতি প্রভৃতি নিয়েও আলোচনা করা হয়েছে। এই সকল মূল্যবান আলোচনা রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষার্থীদের নিঃসন্দেহে উপকারে আসবে।

বিষ্ণু চক্রবর্তী, যতু ভট্ট ও দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রভৃতি সঙ্গীতাচার্যদের জীবন ও সাধনা সম্বন্ধে অতি মূল্যবান তথ্য কিরণশীবাবু এই বইটিতে পাওয়া যাবে।

এই পুস্তিকাটির বহুল প্রচার কামনা করি।

সোমেন্দ্রনাথ ঠাকুর

প্রকাশকের নিবেদন

এই গ্রন্থের লেখক শ্রীযুক্ত কিরণশশী দে রবীন্দ্রসঙ্গীত-জগতে একটি অতি পরিচিত নাম। বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় রবীন্দ্রসঙ্গীতের বিবিধ সমস্যা ও তার সমাধান সম্পর্কে তিনি বহুদিন ধরে আলোচনা করে চলেছেন। তাঁর লিখিত ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপি জিজ্ঞাসা’ ইতিমধ্যেই সুধীজনের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। শান্তিনিকেতনে দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ছাত্র হবার এবং কবিগুরুর সাক্ষাৎ সান্নিধ্যে আসবার সৌভাগ্য তিনি অর্জন করেছিলেন। সঙ্গীত-বিষয় নিয়ে তৎকালে কবিগুরুর সঙ্গে তাঁর আলাপ-আলোচনার সুযোগও হয়েছিল একাধিকবার। তাঁর সমগ্র জীবনই রবীন্দ্রসঙ্গীতের শিক্ষাদানে অতিবাহিত। সুদীর্ঘ অভিজ্ঞতা ও সুধীজন সঙ্গ তাঁকে যে পরিণতি দান করেছে, তার চিহ্ন তাঁর লেখার মধ্যে সর্বত্র অত্যন্ত স্পষ্ট।

শ্রীযুক্ত দে’র রচিত ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতসুধমা’ গ্রন্থটিরও স্বাভাব্য আছে। এই গ্রন্থের বিষয়বস্তু প্রত্যেক শিক্ষার্থীর পাঠোপযোগী করে নিপুণভাবে তিনি তো লিখেছেনই—পরন্তু একাধিক জটিল বিষয় নিয়ে সহজ সরল ভাষায় সমস্তার বিশ্লেষণও করেছেন। সর্বাপেক্ষা বড় বৈশিষ্ট্য হল রচনাগুলি, বহুবিধ তথ্য সমৃদ্ধ হয়েও কেবলমাত্র শুষ্ক উপদেশ বা নীরস শাস্ত্রালোচনায় ভারাক্রান্ত হয় নি, বরং অনেক ক্ষেত্রে লেখকের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাপ্রসূত সৃচিস্তিত মতামত, সব রকম পাঠকের মনেই পরিভূক্তি এনে দেবে।

পরিশেষে জানানই, ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতসুধমা’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণ অল্প সময়ের মধ্যে নিঃশেষ হওয়ায়, পাঠকদের আগ্রহ ও উৎসাহের কথা মনে রেখেই দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশ করা হল। লেখকও প্রতিনিয়ত রবীন্দ্রসঙ্গীত সম্পর্কে নানারকম গবেষণা করে যাচ্ছেন, তার ফলাফলও এই সংস্করণকে সমৃদ্ধতর করেছে। আশাকরি গ্রন্থটি সুধীসমাজে সমাদৃত হবে।

॥ লেখকের নিবেদন ॥

কপিগুরু রবীন্দ্রনাথ পরলোকে যাবার আগের বছর আমাদের বলেছিলেন : “গানের কথা আমি বলি গানেতেই,—গানের কথা আমাকে ফের যদি বলতে হয় ভাষাতে, তবে আমার উপর কি জুলুম হয় না? পুরানো পুথিপত্র খঁজলে দেখবে গান সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ কী বলেছে—যথেষ্ট বলেছে”।*

আবার এও তো অনেকের জানা, যে, স্বীয়-সৃষ্টির মধ্যেই স্রষ্টা রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনের সমগ্র বক্তব্য নিঃশেষে পরিবেশন করে গেছেন এবং তিনি নিজের নিজের শ্রেষ্ঠ ভাষ্যকার। তা’ সঙ্গে-ও আশ্চর্য,—তাঁর গানের বিষয় নিয়ে নিজ-নিজ বিচারবুদ্ধি অল্পসারে ভাষ্য তৈরির কাজে আমাদের কাকুর বিন্দুমাত্র স্থিতি কিংবা দুর্বলতা নেই! এমনতর কাজের পিছনে নিশ্চয় আছে কোন্-এক অজানা পরিতৃপ্তি। আজ আমিও সেই পরিতৃপ্তি লাভের লুক্কাতা পেক নিজেকে মুক্ত করে রাখতে পারছি না বলেই পূজনীয় গুরুদেবের সঙ্গীত সম্পর্কীয় যাবতীয় প্রবন্ধ, কথোপকথন এবং বক্তৃতা দি ঘোঁটে প্রয়োজনীয় তথ্য সাধ্যমত সংকলন করে এই নূতন ভাষ্য রচনায় ত্রুটি হয়েছে—এ কথাটা শুরুতেই জানিয়ে রাখা ভাল। এ নিয়ে বলবার বা লিখবার তেমন সময় সুবিধা হয়ত আর ভবিষ্যতে না-ও পেতে পারি,—সেটা ও আমার পক্ষে আব এক অলঙ্ঘনীয় কারণ বটে।

রবীন্দ্রসঙ্গীত সম্বন্ধে এই জাতীয় প্রবন্ধ রচনার ক্ষেত্রে আমাকে কয়েক বৎসর আগে পাঠকের আসরে টেনে নিয়ে আসেন, গড়িয়া-দীনবন্ধু এনড্রুজ-কলেজের অধ্যাপক শ্রীমান রমেন্দ্র চৌধুরী—যার ফলশ্রুতি হিসাবে আমাদের ‘রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ ১ম ভাগ’-টির প্রকাশ। সেই ১ম ভাগেই ধারা অনেক পাঠক-পাঠিকা উপকৃত হয়েছিলেন জেনে আমরা অচিরে তার ২য় ভাগটিও প্রকাশ করি। সে-কাজে এবই মধ্যে যে সফলতা ও সার্থকতা এসেছে সে-গৌরবের অধিকার অনেকাংশে শ্রীমান রমেন্দ্রর। এবারেও আমার এই নূতন প্রচেষ্টার পেছনে তার উৎসাহ ও উত্তম সমভাবে অক্ষুণ্ণ রেখে তিনি আমার অন্তরের কৃতজ্ঞতা অর্জন করেছেন।

পুরোবর্তী রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ ১ম ও ২য় ভাগে সন্নিবিষ্ট বিষয়বস্তু সমূহের প্রসঙ্গেই যদিচ বর্তমান গ্রন্থটিও রচিত, তবু এর ভিতরকার রূপ কিন্তু সম্পূর্ণ পৃথক—অনেকটা পরিবর্তিত, পরিমার্জিত এবং বহুল পরিমাণে পরিবর্তিত;—সহৃদয় পাঠকেরা তা পড়লেই অনায়াসে বুঝতে পারবেন। আর, এমনতর কাজে আমার প্রবৃত্ত হবার মূল কারণটিও আমি নিবেদনের গোড়াতে ব্যক্ত করেছি। সোজা ভাষায় বলতে হয়,—আগের প্রবন্ধগুলি খুব

সংক্ষেপে লিখেছিলাম, অনেকটাই দ্রুত লিপিচালনের প্রয়োজন-তাড়নায়; আমার মনের সব কথা তখন পূর্ণ প্রকাশের অবকাশ পায় নি। এবারে তা নয়,—বক্তব্য বিস্তারিত হওয়ার গ্রন্থটির কলেবরও ক্ষীণ হইল অনেকটা,—যাকে প্রায় একখানা নূতন বই-ই বলা চলে।

লেখা বাহুল্য গ্রন্থ প্রস্তুতির আত্মোপাস্ত রবীন্দ্ররচনাবলীর সহায়তা আমাকে পূর্ণমাত্রায় নিতে হয়েছে এবং উক্ত রচনাবলী প্রত্যেকটি পশ্চিমবঙ্গ সরকার-প্রকাশিত রবীন্দ্র-জন্ম-শতবার্ষিক সংস্করণের। তদুপরি অগ্রাগ্র গ্রন্থের ও পত্রপত্রিকার যা সাহায্য নিয়েছি সেই স্বীকৃতি কৃতজ্ঞচিত্তে যথাস্থলে যথারীতিতে লিপিবদ্ধ করা সত্ত্বেও—বিশেষভাবে সংশ্লিষ্ট গ্রন্থ-প্রণেতাদের নাম সহ একটা মোটামুটি পরিচয়-পত্র এখানেও পুনরায় সংযোজন করলাম :—

আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ : রাণী চন্দ

[ফাল্গুন ১৩৬৮ সংস্করণ]

গীতসুত্রসার : কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

[৩য় সংস্করণ ১৩৫১]

গীত-পরিচয় : সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

[পরিবর্ধিত সংস্করণ, জ্যৈষ্ঠ ১৩৬০]

জীবনস্মৃতি : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

[চিত্রে ভূষিত বিশেষ সংস্করণ ১৩৬৬]

জীবনের ঝরাপাতা : সরলা দেবী

[দোলঘাতা, ফাল্গুন ১৮৭২ শকাব্দ]

তীর্থংকর : দিলীপকুমার রায়

[৩য় সংস্করণ, পরিবর্ধিত ১৩৫৮]

পিতৃস্মৃতি : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

[অগ্রহায়ণ ১৩৭১]

বক্তব্য : ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়

[৬ আশ্বিন ১৩৬৪, ২৩ সেপ্টেম্বর ১৯৫৭]

ভ্রাম্যমান : দিলীপকুমার রায়

[নূতন সংস্করণ, ৭ বৈশাখ ১৮৮৬ শকাব্দ]

মহাত্মা রাজা রামমোহন রায়ের জীবনচরিত

: নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়

মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আত্মজীবনী

: সত্যীশচন্দ্র চক্রবর্তী সম্পাদিত

মংগুতে রবীন্দ্রনাথ : মৈত্রেয়ী দেবী

[এপ্রিল ১৯৪৩, প্রথম প্রকাশ]

যাত্রী : সৌম্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর

[পোষ, ১৩৫৭]

রবীন্দ্রসঙ্গীতের ত্রিবেণীসঙ্গম : ইন্দিরা দেবী

রবীন্দ্রসঙ্গীত I : শান্তিদেব ঘোষ

[পরিবর্ধিত সংস্করণ, জ্যৈষ্ঠ ১৩৬০]

রবীন্দ্রসঙ্গীত II : ডঃ প্রিয়ব্রত চৌধুরী

[২৫ বৈশাখ ১৩৭৭]

রবীন্দ্রায়ণ : পুলিনবিহারী সেন সম্পাদিত

রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ { কিরণশশী দে
(১ম ও ২য় ভাগ) { রমেন্দ্র চৌধুরী

রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা : সুবিনয় রায়

শান্তিনিকেতন : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

[বিশ্বভারতী সংস্করণ : বৈশাখ ১৩৪২]

সঙ্গীতের মুক্তি : রবীন্দ্ররচনাবলী-১৪শ খণ্ড

সঙ্গীতদর্শিকা { ক্রিষ্ণীশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়
(১ম ও ২য় খণ্ড) { ননীগোপাল বন্দ্যোপাধ্যায়

সঙ্গীতিকী : দিলীপকুমার রায়

[কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় ১৯৬৮]

স্বর ও সঙ্গতি { রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
{ ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়

[জ্যৈষ্ঠ ১৩৪২]

ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি : কাজীলীচরণ সেন

[আদি ব্রাহ্মসমাজ যন্ত্রে মুদ্রিত : মাঘ ১৮২৮ শক]

আমার এই লেখার কাছে সৌভাগ্যবশত: শ্রীসৌম্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের কাছ থেকে উৎসাহ পেয়েছি প্রায়ই। এই প্রসঙ্গে তিনি তাঁর অন্তরের শুভকামনা লিখে দিয়ে বর্তমান গ্রন্থ ও গ্রন্থকারের যে শ্রী ও মর্যাদা বৃদ্ধি করেছেন—সে গৌরবের অল্পভব ভাষায় প্রকাশ করতে আমি অক্ষম—তাঁর এই স্নেহের ঋণ আমার কাছে অপরিশোধ্য হয়ে রইল।

এই গ্রন্থের পাণ্ডুলিপিটি কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের কলা ও সঙ্গীতবিভাগের মাননীয় ডীন শ্রীমদীপোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়, তাঁর নানা কর্মব্যস্ততার মধ্যে আবদ্ধ থেকেও, অনেক কাল আগেই আগ্রহ নিয়ে সদরদে পড়েছেন এবং খুশি হয়ে কোনো-কোনো ক্ষেত্রে তার অমূল্য অভিমত জানিয়ে আমাকে একান্তভাবে উপকৃত ও বাধিত করেছেন।

গ্রন্থের পবিত্রিষ্টে সন্নিবিষ্ট রবীন্দ্রসঙ্গীতের তাল ও বাগরাগিনী নামাক্তিত তালিকাটি তৈরি করার সংকল্প আমার বহুবৎসর আগে,—তথা ১৯৩৫-৩৬ সালে কাজটি শুরু করার পর কিছুদিন বন্ধ রেখে পুনশ্চ রবীন্দ্র-ভিরোধানের পরে এতে হাত দিই; কিন্তু স্বল্প জ্ঞানবুদ্ধি নিয়ে সব দিক থেকে একে সুসম্পন্ন কবে তোলা সহজসাধ্য নয় ভেবে এত কাল আত্মসংকোচিত অবস্থায় আমাকে থাকতে হয়। তাহলেও যে টুকু মাত্র কোনো প্রকারে কবে উঠতে পেরেছিলাম সে-টুকুই ‘স্বরছন্দা’ সম্পাদক শ্রীনাথরতন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় ইতিমধ্যে তাঁর সঙ্গীতবিষয়ক পত্রিকায় পরমযত্নের সহিত ধারাবাহিক হাপিয়ে এর প্রতি গুণীপাঠকবৃন্দের দৃষ্টি আকর্ষণ কবে আমার যে উৎসাহিত করেছেন, তজ্জন্তে তিনি শুধু তালিকা-প্রণেতার নয়—সমগ্র পাঠকসমাজেব ধন্তবাদাই। সেই তালিকাটি কিঞ্চিৎ সংশোধিত ও সমৃদ্ধতর কবে এখানে পুনর্মুদ্রিত হল।

আরো উল্লেখ প্রয়োজন,—গ্রন্থটি বচনা করতে গিয়ে বিভিন্ন স্থলে বিভিন্ন কালে লেখার আগে কিংবা পরে, পরোক্ষ কিংবা প্রত্যক্ষভাবে আমার বয়সে ছোট-বড় অনেকেরই কাছ থেকে আমি কম-বেশি বিভিন্ন রকমের সাহায্য নিয়েছি—বহু বিশেষজ্ঞ, বহু সাহিত্যিক-কবি, বহু আত্মীয়জন, বহু বন্ধুবান্ধব ও ছাত্রছাত্রী। এঁরা সকলেই নিঃসন্দেহে আমার শুভাহুয়ায়ী;—এঁদের প্রত্যেকের নাম উল্লেখান্তে ধন্তবাদ জানাতে গেলে বিরাট তালিকা এমন কি একটি পুস্তিকা তৈরি করতে হয়। কিন্তু দুঃখের বিষয় সেটা করা এ-যাত্রায় নানা কারণে সম্ভব হল না, তাই আর পৃথক-পৃথক ভাবে কারো নাম উল্লেখ না করে সকলের প্রতি একত্রে—আমার অপরিণীম ধন্তবাদ ও কৃতজ্ঞতা জানিয়ে রাখলাম এই গ্রন্থের ভূমিকায়।

রবীন্দ্রসঙ্গীত-অনুশীলনে যাদের জীবন একান্তভাবে উৎসর্গীকৃত তাঁরা যদি এই প্রবন্ধগুলি পড়েন, এবং এর মধ্য থেকে নিজস্বগে যদি কোনো গ্রন্থগীত উপাদান সংগ্রহ করতে পারেন তাহলে বর্তমান গ্রন্থ-রচয়িতার যাবতীয় শ্রম হবে সার্থক—বিনম্রচিত্তের এই অল্পভব সর্বশেষে নিবেদন করেও শুধু একটি কথা এখানে জানাতে চাই,—প্রবন্ধগুলি (বিশেষকরে—‘সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের স্বর ও তাল স্বজন-প্রতিভা’, ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপি ও শিল্পী স্বতন্ত্রতা’,

‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য’ নামীয় আলোচনাযোগ্য জটিল বিষয় কয়টি) লিখতে বসে বারবার মনে প্রশ্ন জেগেছে : রবীন্দ্রসঙ্গীত ভালোবাসেন বটে অনেকেই,—কিন্তু এর বিশ্লেষণের প্রতি উৎসাহী কয় জন ? ভ্রাব খুঁজতে গিয়ে দেখেছি,—কেবলমাত্র গান সম্পর্কেই রবীন্দ্রনাথ নিজের কত জায়গায় কত কি লিখে গেছেন, বলে গেছেন—এ-সব স্বেচ্ছাপ্রণোদিত হয়ে পড়বার কিংবা জানবার আগ্রহ যে অনেক রবীন্দ্রসঙ্গীতাহুরাগী জনেব মধ্যেও বিরল—তা বোধকরি একেবারে অস্বীকার করা চলে না ।

তাই নিবেদনটির উপসংহারে এইটুকু প্রত্যাশা রাখি,—আমার এই সামান্ত গ্রন্থ-মধ্যে লিখিত বক্তব্য একজন পাঠককেও যদি কবিগুরু মূল রচনা পাঠের প্রতি আগ্রহী ও উৎসাহী করে তুলতে পারে, তাহলেই নিজের এই পরিমিত জীবনের অকিঞ্চিৎকর শিক্ষা ও সাধনা চরিতার্থ হয়েছে বলে জ্ঞান করব ।

১ এপ্রিল ১৯৭৩

“নবায়ন”

১৬বি, রিল রোড

কলিকাতা-৭৫

}

কিরণশশী দে

॥ দ্বিতীয় সংস্করণের বিজ্ঞপ্তি ॥

গুরুদেবের গান প্রসঙ্গে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা প্রকাশেব একটা নৈতিক ক্রতব্য ছিল,— সেই কর্তব্যপালনের প্রয়াসে ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতস্বষমা’ বচনায় হাত দিয়েছিলাম ১৯৭৩ সালে। গ্রন্থটি প্রকাশের প্রায় সঙ্গে সঙ্গে রবীন্দ্রকাব্য এবং রবীন্দ্রসঙ্গীতানুরাগী বহুজনের স্বতঃপ্রণোদিত স্বীকৃতি লাভ করেছে। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়-কর্তৃপক্ষ একে পাঠ্যতালিকা ভুক্ত কবেছেন,—বাংলাব এবং বাংলার বাইরের একাধিক অন্তর্মোদিত সঙ্গীত-শিক্ষাকেন্দ্রেও এই ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতস্বষমা’ পাঠ্যপুস্তকরূপে বিশেষভাবে সমাদৃত হয়েছে, তা-ছাড়া সাধারণ পাঠকেরাও আনন্দ পেয়েছেন এই বই পড়ে। ইত্যাকার নানা কারণে প্রথম সংস্করণটি অচিরে নিঃশেষিত হওয়ায় এবার এর দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশে উৎসাহ বোধ করছি।

নূতন করে এব বিজ্ঞপ্তি না-লিখলেও চলতো,—তবু প্রাসঙ্গিকবোধে এইটুকু লিখি, যে, ইতোমধ্যে কোনো কোনো সহৃদয় চিন্তাশীল পাঠক-পাঠিকাব সঙ্গে ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতস্বষমা’ গ্রন্থে উল্লিখিত প্রবন্ধগুলি নিয়ে সাক্ষাৎ আলাপ-আলোচনার সুযোগ আমি পেয়েছি। কলে আমার পূর্বকার লিখিত বক্তব্যাদির মধ্যে কোনো কোনো স্থলে অধিকতর স্পষ্টতা আনবার জন্তে যে ঈষৎ পরিমার্জনের প্রয়োজন আছে—তা অমুভব করেছে। তাই উক্ত হিতৈষীদের প্রতি কৃতজ্ঞতা জানিয়ে—এই দ্বিতীয় সংস্করণে জায়গায়-জায়গায় কতক সংশোধন করা হল। এব দ্বারা দ্বিতীয় সংস্করণটি শুধু সংশোধিত নয়,—বেশ কিছু পরিবর্তিতও হয়েছে অনিবার্যভাবে।

সঙ্গীত-প্রসঙ্গ ছাড়াও রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধীয় আনুয্যিক জ্ঞাতব্য আরো নানা বিষয় দিয়ে এবারের গ্রন্থটিকে তথ্যসমৃদ্ধ করে তোলবার চেষ্টা করেছে। তাই আশা কবি ‘রবীন্দ্রসঙ্গীত-স্বষমা’ প্রথম সংস্করণে চেয়ে দ্বিতীয় সংস্করণের আদর হবে অনেক বেশি।

উপসংহারে জানানো দাব্যকার,—রবীন্দ্রসঙ্গীতস্বষমার বর্তমান সংস্করণের প্রকাশক শ্রীস্বধাংশুশেখর দে এবারের গ্রন্থটি যথোচিত যত্ন সহকায়ে প্রকাশ কবে যেমন লেখকের তেমন সংশ্লিষ্ট পাঠক-পাঠিকা সকলেরই কৃতজ্ঞতাজ্ঞান হয়েছেন;—বিশেষত আমি এই গ্রন্থের প্রচ্ছদপটের রঙিন আলেখ্যটি একে দিয়ে পূজনীয় গুরুদেবের প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদনের যে সামান্ত সুযোগ পেয়েছি তজ্জন্তু নিজেই কৃতার্থ বোধ করি। বলাবাহুল্য প্রকাশক মহাশয়ের সৌজন্যসিদ্ধি আনুকুল্যেই এটি সম্ভব হল।

উৎসর্গ

স্বর্গত পিতা কৈলাসচন্দ্র দে
জ্যৈষ্ঠ ১২২৩-বৈশাখ ১৩৬২]

ও

স্বর্গত মাতা সুষমাবালা দে'ব
আষাঢ় ১৩০০-আষাঢ় ১৩৭৮ ।
স্মৃতিব উদ্দেশ্য

রবীন্দ্রসঙ্গীতসুশমা-সূচীপত্র

বিষয়		পৃষ্ঠা
ভূমিকা	...	তিন
প্রকাশকের নিবেদন	চার
লেখকের নিবেদন	পাঁচ
দ্বিতীয় সংস্করণের বিস্তৃতি	..	নয়
উৎসর্গ-পত্র	এগারো
ঠাকুরপরিবারে সঙ্গীতিক পরিবেশ	১
[বাজা রামমোহন ॥ প্রিন্স দ্বারকানাথ ॥ মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ]	...	১-৭
ব্রহ্মসঙ্গীতের উৎপত্তি	...	৫
রবীন্দ্রনাথের বাল্যজীবনে সঙ্গীতের প্রভাব	..	৮
দ্বিজেন্দ্রনাথ	.	৯
সত্যেন্দ্রনাথ	...	১১
হেমেন্দ্রনাথ	..	১৩
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ	...	১৫
সোমেন্দ্রনাথ	..	১৭
বিষ্ণু চক্রবর্তী	...	১৯
শ্রীকণ্ঠ সিংহ	...	২০
কিশোরী চাট্টো	...	২৩
অক্ষয় চৌধুরী	...	২২
বিহারীলাল চক্রবর্তী	...	২২
যতুভট্ট	..	২১
নাম-না-জানা গায়ক	...	২২
বাধিকা গোস্বামী	...	২৩
রবীন্দ্রসঙ্গীতের পরিচয়	...	১১৭
কবি-রচিত গানেব সংখ্যা	...	১১৮
স্বর-সৃষ্টিতে কবির আত্মবিশ্বাস	...	১১৯
ভানুসিংহের পদাবলী	১১৩
রবীন্দ্রসঙ্গীতে বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাব	...	১১৩

চৌদ্দ

বিষয়

পৃষ্ঠা

‘সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশপ্রীতি

.... ১০০

জাতীয় বৈশিষ্ট্যের মর্যাদা রক্ষায় ঠাকুরপরিবার

... ১০১

হিন্দুমেলা

... ১০২

সঙ্গীবনী সভা

... ১০৩

রাখি-বন্ধন

... ১০৬

জনগণমন-অধিনায়ক

... ১০৪-১১২

আমায় বল না গাহিতে

... ১০৫

‘বন্দেমাতরম’ গানে স্বরারোপ প্রসঙ্গ

... ১০৮

‘রবীন্দ্রনাথের গানে প্রাদেশিক ও পাশ্চাত্যসঙ্গীতের প্রভাব

.... ১৩৫

গ্রহণের শক্তি ও দানের শক্তি

... ১৩১

স্বর সংযোজনায় কবির লক্ষণীয় নৈপুণ্য

... ১৪০

প্রভাব, প্রেরণা

... ১৪১

রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য

... ১২৫

বান্দীকি-প্রতিভা

... ১২৫

কালমৃগয়া

... ১২৭

মায়ার খেলা

... ১২৮

চিহ্নাঙ্গদা

... ১৩০

চণ্ডালিকা

... ১৩১

শ্রামা

... ১৩৩

রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য

... ৭৮

গানের মধ্যে কথা, শব্দ, অক্ষর ও সুরের তারতম্য চিহ্ন

... ৮০

উচ্চারণ শিক্ষায় আদর্শের অভাব

... ৮০

পরিবেশের প্রভাব

... ৮২

গান গাওয়া এবং অভিনয় করা এক জিনিস নয়

... ৮৩

ঠাকুরবাড়ির ভাষা

... ৮৪

কবিগুরু পরিবেশ এবং আমাদের পরিবেশ

... ৮৫

রবীন্দ্রসঙ্গীত কেন জন্মে না, আসরে যদি থাকে হিন্দী গান

... ৮৭

রবীন্দ্রনাথকে গাহিতে শুনেছেন ঝারা—তাদের বিব্রতি

... ৮৯

ক্ষতিমোহন সেন ॥ শিল্পাচার্য্য অবনীন্দ্রনাথ

... ৮৮

সিস্টার নিবেদিতা ॥ স্বথরঞ্জন রায় ॥ কবি নবীনচন্দ্র সেন

... ৮৯-৯০

বিষয়

পৃষ্ঠা

প্রথম চৌধুরী (বীরবল) ॥ ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী ॥ ক্লারাবাট্ ...	১০
ডঃ কালিদাস নাগ ॥ রবীন্দ্রনাথ ॥ H. Bose's PATHEPHONE	
রেকর্ড-তালিকা পুস্তকে ১৯০৬ সালে প্রকাশিত বর্ণনা ...	১১
কবিকণ্ঠ ...	১২
বানানের বিস্তৃত রূপ-রক্ষার ক্ষেত্রে উদাসীনতা ...	১৪
গোড়া কেটে আগায় জল ...	১৬
গান গাওয়া, গান পড়া, গান লেখা ...	১৭
সাধনার ক্রমোন্নতি আপন-আপন পরিবেশের উপর নিভবশীল ...	১৮
কবিকণ্ঠ অবশ্য শ্রোতব্য ...	১০০
রবীন্দ্রনাথের গুরুপরম্পরা ...	৮
রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপি ও শিল্পীর স্বতন্ত্রতা ...	২৫
কবিগুরুর উদ্বেগ ...	২৫
স্বরলিপি, কথালিপি বা ভাষালিপি ...	২৮
গায়কি, কথকি ...	২৯
‘প্রামাণ্য স্বরলিপি’ শব্দের ব্যাখ্যা ...	৩৩
যে-কোনো গানে আরোপিত সুরের নিতুলতা বিচার ...	৩৬
রবীন্দ্র-রচিত সুরের দলিল ...	৩৭
উৎকর্ষ সাধকদের প্রতি রবীন্দ্রনাথ ...	৩৯
গানের কথা এক, সুরও এক—তবু এ প্রকাশভঙ্গীতে ভেদেব সৃষ্টি হয় কেন? ...	৪৪
কণ্ঠমার্জনা প্রসঙ্গ ...	৪৫
আবৃত্তির মাহাত্ম্য ...	৪৬
রবীন্দ্রসঙ্গীতে কীর্তন ও বাউলের প্রভাব ...	১৪২
সঙ্গীত রচনায় নূতন পথ ...	১৪৫
রবীন্দ্রনাথের দেশিগান শিক্ষার সূত্র ...	১৪৪
সুরের তান এবং কীর্তনের আখর ...	১৪৬
রবীন্দ্রসঙ্গীতে আধ্যাত্মিকতা ...	১৫০
‘মনের মানস্ব’ ...	১৫৩
রবীন্দ্র-কীর্তন ...	১৪৮
রবীন্দ্র-বাউল ...	১৫৫
শান্তি নিকেতন-ব্রহ্মচর্যাশ্রম ॥ বিশ্বভারতী ...	১৫১

ষোল

বিষয়	পৃষ্ঠা
সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের সুর ও তাল সৃজন প্রতিভা	৪৮
কবিগুরুর মনোবাঞ্ছা	৫০
আমাদের চিন্তায় ও কাজে সামঞ্জস্যের অভাব	৫৬
কয়টি প্রচলিত তালের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা	৫৭
দাদরা ॥ কাহরবা বা কার্কা	৫৭
ত্রিতাল ॥ চৌতাল ॥ একতাল	৫৮
ঝাঁপতাল ॥ সুরফাঁকতাল ॥ তেওর	৫৯
আড়া চৌতাল ॥ ধামার তাল	৬০
সমচলনের ছন্দ ॥ অসমচলনের ছন্দ ॥ বিষমচলনের ছন্দ	৬৬
ঝম্পক ॥ যটী ॥ রূপকড়া	৬৯
নবতাল ॥ একাদশী	৭০
নবপঞ্চ তাল	৭১
রবীন্দ্রসঙ্গীতে তাল-সঙ্গত	৭২
রবীন্দ্রসঙ্গীতের গায়ক-গায়িকা ও সঙ্গতকান	৭৫
আটিষ্ট এবং টেক্‌নিশিয়ান্	৭৬
রবীন্দ্রসঙ্গীতে হিন্দুস্থানী গানের প্রভাব	১৫৫
অনিয়মের ভিতর রবীন্দ্রনাথের গান শিক্ষা	১৬২
রবীন্দ্রনাথের জ্ঞান ও সাধারণ বিদ্যার্থীর জ্ঞান	১৬২
গীত-সাধকদের সম্পদ	১৬৩
রবীন্দ্রসঙ্গীতে বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য	১২১
পূজা ॥ প্রেম ॥ প্রকৃতি	১২২
গান, ছবি, কবিতা, ভাষা	১২২
রবীন্দ্রসঙ্গীতে রাগরাগিনী ও তালের নাম-নির্দেশ প্রসঙ্গ	১৭৭
রাগরাগিনী এবং তালের নাম-নির্দেশিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের তালিকা	১৭৮
বিষ্ণু চক্রবর্তী	১৬৪
যতুভট্ট	১৬৮
দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৭০
পরিশিষ্ট	১৭৫

ঠাকুরপরিবারে সঙ্গীতিক পরিবেশ

আজ আমাদের, ঘরে-ঘরে সংগীতের চর্চা হচ্ছে—অন্তত, সংগীতবিদ্যালয়ের কোনো অভাব নেই। তেমনি শিক্ষার্থীদের ভিড়ও অসম্ভব। অথচ এখানে, এই বিংশ শতাব্দীরই প্রথমাংশের সঙ্গীতিক আবহাওয়া ছিল অল্পরকম। কালেভদ্রে সংগীত-বিদ্যালয় কোথাও পাওয়া গেলেও খুব অল্পসংখ্যক শিক্ষার্থীরা এসে সেখানে যোগ দিতেন। এরও অনেক বৎসর কাল আগে অর্থাৎ বিগত ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রারম্ভে—এমন কি তার মাঝামাঝি সময়েও শোনা যায়,—এতদ্দেশে যখন সংগীতবিদ্যালয় বলে প্রায় কিছুই ছিল না, সেই তখনকার দিনে—সঙ্গতিপন্ন সম্ভ্রান্ত্রণীর লোকেরা নিজেদের বাড়িতেই বেশ জাঁকজমক সহকারে সংগীতের চর্চা করতেন। সেখানে গায়ক এবং শ্রোতা উভয়কেই সংগীতশাস্ত্রের প্রথাসম্মত সংগীতপ্রবণতা দেখাতে না পারলে তা সম্মানী পরিবারের কাছে অশিক্ষার লজ্জাকর ব্যাপাব বলে গণ্য হত। এর ফলে সাধারণের মধ্যে এই সংগীতবিদ্যার সহজ প্রচারে বাধা ছিল বিস্তর। উপরে কথিত বিশ-শতকের গোড়াকার পরিস্থিতিটা সম্ভবতঃ এরই প্রতিক্রিয়া। (সকলে এই বিদ্যা আজকের দিনের মত এত অনায়াসে শিখতে পারতেন না কিংবা শিখবাব সুযোগ পর্যন্ত পেতেন না বলেই মুখে মুখে এমন প্রবাদও গড়ে উঠেছিল যে,—গান-বাজনা কেবলমাত্র ওই সঙ্গতিপন্নদেরই একচেটে বিলাসিতার অঙ্গবিশেষ—আর নয়ত নিজ আভিজাত্যের তথা, বংশমর্যাদার পরিচায়ক।

কলকাতার জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ি—প্রিন্স দ্বারকানাথের (১৭৯৪-১৮৪৬) সময় থেকেই ধনে, মানে, যশে, ঐশ্বর্যে, চরিত্রে, রূপে, গুণে সর্ববিষয়ে শ্রেষ্ঠ বলে সুপরিচিত। “প্রাচ্যের ও পাশ্চাত্যের কোন চিন্তা, কোন অমুভূতিই এই বাড়িতে অপাংক্তেয় ছিল না। তিলক-কাটা নামাবলী-পরা চিন্তা ছাড়া আর সব বর্জনীয়—এই ধরনের উগ্র সংকীর্ণতা এ-বাড়ির অবহাওয়াকে যেমন কখনো বিধিয়ে দেয়নি, ঠিক তেমনি সমুদ্রের ওপার থেকে যা-কিছু এসেছে তার মূল্য যাচাই না করে নির্বিচার গ্রহণ, এই মেরুদণ্ডহীন চিন্তার ক্লীব্র এ-বাড়ির বায়ুমণ্ডলকে কলুষিত করেনি। ভারতবর্ষের বৃহৎ ধারণার সম্বন্ধে যেমন জ্ঞান ছিল, পাশ্চাত্যের বৃহৎ ভাবসম্ভারের প্রতি তার চেয়ে কম জ্ঞান ছিল না।” দ্বারকানাথ ঠাকুরের সময় থেকে পাশ্চাত্যের সঙ্গে

প্রাচ্যের মালাবদল ঘটে গিয়েছিল জোড়াসাঁকো-বাড়ির প্রাঙ্গণে—(যাত্রী, পৃ ১)। সেখানেও আমরা দেখতে পাই, সঙ্গীতের চর্চা—উপরে বর্ণিত নীতিতে হয়ে আসছিল। দ্বারকানাথের ‘বেলগাছিয়া-ভিলা’ নামে বাগানবাড়িটি ছিল সেদিনকার কলকাতার একটি বড় আকর্ষণ। দেশী-বিদেশী বহু ধনবান ও প্রতিষ্ঠাবান লোকেরা প্রায়ই ঐ ‘ভিলায়’ নিমজ্জিত হয়ে আসতেন। তখন সেখানে নিমজ্জিতদের অভ্যর্থনার উপযোগী আহার ও নৃত্যগীতাদির ব্যবস্থা থাকত। উছোক্তা অবশ্য দ্বারকানাথ। তিনি প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্য উভয় দেশেরই যাবতীয় শুভ আচার-বিচারের প্রতি সমান মনোযোগী ছিলেন। উক্ত নৃত্য-গীতের উৎসবগুলি কখন-সখন যদিও বিবিধ কারণবিশেষে তাঁর বেলগাছিয়া-ভিলায় পাশ্চাত্য-বীতি অনুসারেই পবিচালিত হত, তা’হলেও এর মধ্যে ছিল কিছুটা বৈশিষ্ট্য। সঙ্গীতের উপর সেই বৈশিষ্ট্যের ধারা সুপরিলক্ষিত হয় তাঁর পুত্র দেবেন্দ্রনাথের আমল থেকে। কিন্তু এর আগে জেনে রাখা দরকার, সমাজের সমস্ত কুসংস্কারের মানি থেকে দেশবাসীকে মুক্ত করবার কাজে দ্বারকানাথ ছিলেন রামমোহন রায়ের অগ্রতম সাথী। সতীদাহের বিরুদ্ধে তিনি রামমোহন রায়ের সঙ্গে দাঁড়িয়েছিলেন। শবচ্ছেদ যখন হিন্দুর পক্ষে নিষিদ্ধ ছিল তখন এই কুসংস্কার দূর করবার জন্তে যে-হিন্দু শবচ্ছেদ করবে মেডিকেল কলেজে, তাকে অর্থ পুরস্কার দেওয়ার ব্যবস্থা তিনি করেন। শিক্ষাবিস্তারের জন্তে তাঁর অকুণ্ঠিত দানের পরিচয় তখনকার প্রত্যেক শিক্ষাপ্রতিষ্ঠানের ইতিহাসে পাওয়া যাবে। ইংলণ্ড ও ফ্রান্সে তাঁহার যাতায়াত ছিল। সমুদ্রযাত্রার সম্বন্ধে [সেকালের] প্রচলিত হিন্দু ধারণা তাঁকে বিচলিত করে নি—(যাত্রী, পৃ ২)। প্রিন্স দ্বারকানাথ বিছায় বৃদ্ধিতে যেমন অসাধারণ ব্যক্তিত্বশালী পুরুষ ছিলেন—তেমনি সেযুগে তাঁর মত বড় ধনী এবং দয়ালু দাতাও আর কেউ ছিলেন কিনা সন্দেহ। তাঁর এই ব্যক্তিত্বের গুণে শুধু ভারতবর্ষ থেকে নয়—সমগ্র যুরোপ থেকেও প্রচুর সম্মান পেয়েছিলেন তিনি। যুরোপের তদানীন্তন বিখ্যাত পণ্ডিত ম্যাক্সমুলারের সঙ্গে তাঁর পরিচয় ঘটে প্যারিসে। প্রিন্স দ্বারকানাথের চিন্তালোকে সঙ্গীত-পিপাসা যে কত অন্তরঙ্গভাবে প্রসারিত ছিল সে কথা বোঝাতে গিয়ে ম্যাক্সমুলার এক জায়গায় বলেছেন : “সঙ্গীতের ব্যাপারে দ্বারকানাথ ছিলেন তদগত প্রাণ, এমন কি ফরাসী ও ইটালীয় সঙ্গীতেও তাঁর দখল ছিল। একদিন আমায় নিয়ে তিনি পিয়ানোর কাছে এগোলেন। দেখি, কেবল যে তাঁর গলার স্বর স্মৃতি তা নয়,—শুনলেই বোঝা যায়, সঙ্গীতে রীতিমত তালিম নেওয়া গলা তাঁর।...তিনি গান করতেন আর আমি সেই গানের সঙ্গে পিয়ানো বাজাতাম—এইভাবে আমাদের দিনগুলি বেশ আনন্দে কেটে যেত।” বস্তুতপক্ষে, প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য উভয় সঙ্গীতের অমুরাগী ছিলেন দ্বারকানাথ। তা’ছাড়া গণ্যমান্ত সঙ্গীতশিল্পীদেরও যথেষ্ট পৃষ্ঠপোষকতা করে গেছেন তিনি। তাঁরই এই সংগীতপ্রীতির

ঐতিহ্যধারা প্রথমে পুত্র এবং পরে পৌত্রদের মধ্যে সংক্রমিত হয়ে কী ভাবে যে ক্রমে ক্রমে সর্বভারতীয়-স্বীকৃতি পেয়েছে—সেই ছবিটাই আমরা এবার আলোচনা প্রসঙ্গে দেখতে পাব।

“প্রিন্স দ্বারকানাথ ঠাকুরের যুগের অবসানে যে যুগ শুরু হল, সেই যুগে পারস্ত-আরব্যের ইসলামীয় সংস্কৃতি, ভারতবর্ষের প্রাচীন জ্ঞান-সম্পদ ও পাশ্চাত্যের চিন্তাধারা, এই তিন স্তরভীর চিন্তাধারার ত্রিবেণী-সঙ্গম হল জোড়াসাঁকোর বাড়িতে।” মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মধ্যে এই তিন ধারার সমন্বয় আমরা দেখতে পাই—(যাত্রী, পৃ ৩)। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ (১৮১৭-১৯০৫) ছিলেন প্রিন্স দ্বারকানাথের জ্যেষ্ঠপুত্র। তাঁর ঐকান্তিক উৎসাহ ও প্রচেষ্টায় জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ি পরবর্তী যুগে লক্ষ্মী-সরস্বতী সম্মেলনের লীলাভূমিতে রূপান্তরিত হয়। আর এ-কথা তো অনেকেই জানা যে, দেবেন্দ্রনাথ বাল্যকাল থেকেই বিপুল রাজসিক ঐশ্ব্যের মধ্যে প্রতিপালিত হন। সাংসারিক নানা গুণের অধিকারী হওয়া সত্ত্বেও কিন্তু পরিণত বয়সে তাঁর সব কিছু গুণকে ছাপিয়ে উঠেছিল তাঁর অগাধ ঐশ্বরভক্তি। সংসারী এবং ত্যাগীর এক স্পৃহ সমন্বয় ছিল তাঁর জীবন। তাই তিনি জনসমাজে ‘মহর্ষি’ নামে খ্যাত হয়েছিলেন। তাছাড়া তাঁর সংগীত-মনের প্রসারতায় তাঁর পিতৃবন্ধু যুগগুরু রাজা বামমোহন রায়ের প্রভাব ছিল অনেকটা; আর বস্তুতপক্ষে রাজা বামমোহনের একনিষ্ঠ অনুগামী তো দেবেন্দ্রনাথই।—

এখানে দেবেন্দ্রনাথের আদর্শপুরুষ রাজা বামমোহন সম্পর্কে অতি সামান্যই বলছি প্রসঙ্গোচিত বিবেচনায়, এবং এই সূত্র ধরে জ্ঞানপিপাসুরা ভবিষ্যতে আবে গভীরে প্রবেশের স্ত্রযোগ পাবেন,—সে-বিশ্বাস নিয়েও। তাছাড়া সত্যি বলতে কি—তথ্যের এ সামান্যটুকুই যদি অজানা থেকে যায়, তাহলে জোড়াসাঁকো-ঠাকুরপরিবারে সাঙ্গীতিক পরিবেশ সৃষ্টিব আসল পটভূমি চিহ্নিত করার কাজটা কিন্তু কোনো জিজ্ঞাসুপাঠকের পক্ষেই অপ্রাপ্ত হবে না কিছুতে। প্রসঙ্গত বলা দরকার, বামমোহন বায় বয়সে দ্বারকানাথের চেয়ে ২০।২১ বৎসরের বড়ো ছিলেন।

ভারতবর্ষে ব্রিটিশ রাজত্বের প্রায় শুরুতে বামমোহন রায়ের আবির্ভাব। তার বছর কয়েক আগে মুসলমান রাজত্বের অবসান ঘটেছে মাত্র। দেশের ওস্তাদ সঙ্গীতজ্ঞ মহলে সেই সময় পর্যন্ত গায়কদের তাত্‌কালিক আদর্শানুযায়ী উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতাদির চর্চা যদিচ বহুল পরিমাণেই রক্ষিত হয়ে আসছিল তবু, সেই সঙ্গীত যে ঐশ্বর-উপাসনার কাজেও (যেমন হত প্রাচীনতম ভারতে বৈদিকযুগে—তেননি) ব্যবহৃত হতে পারে সেই বোধটা অনেক গায়ক প্রায় হারিয়ে ফেলেছিলেন কোনো-না-কোনো বিপর্যয়ে;—এর প্রমাণ সঙ্গীত অনুবর্তী ঘটনা থেকে কিছু আন্দাজ করা যায়।

✓ হিন্দু-ধর্মসংস্কারের উদ্দেশ্যে রাজা বামমোহন যে আলোচনা-সভার সূত্রপাত করলেন

সেটা ‘ব্রহ্মসভা’ নামে কলকাতা শহরের কোন এক নির্দিষ্ট জায়গায় বসত। সাধারণত ভক্ত বিদ্বান জ্ঞানীরা, অনেকটা রাজার অহুবোধে, সেখানে একত্রে মিলে, ব্রহ্ম তথা ঈশ্বর-তত্ত্ব কথা নিয়ে আলোচনা করতেন। সেখানে প্রথম প্রথম ব্রহ্মসঙ্গীতের উৎপত্তি শুধু তথ্যালোচনা ও ব্রহ্মের উপাসনাই হত। ‘ব্রহ্মসভা’ পরবর্তীকালে ‘ব্রাহ্মসমাজ’ নামে পরিচিত হল। এই সমাজে বিশেষ করে সঙ্গীতের সহায়তায় উপাসনা করবার প্রথাটি প্রবর্তন করলেন রাজা রামমোহন। একদিন তিনি যখন বললেন যে, “ভাল ভাল গায়ক সকল সংগ্রহ করিয়া মধ্যে মধ্যে ব্রাহ্মসমাজে সঙ্গীত দিলে ভাল হয়, —অমনি গুণী গায়ক সকল সেখানে একত্রিত হইলেন এবং নানা ভাবের সঙ্গীত চলিল। রামমোহন রায় বলিলেন, ওসব কেন? ‘অলখনিরঞ্জন’ গাও। তখন সেই অবধি ব্রহ্মসঙ্গীত হইতে লাগিল। তাঁহার সঙ্গীতদিগের মধ্যে এইটুকুও তখন কাহারো বুঝ ছিল না যে, ব্রাহ্মসমাজে সঙ্গীত গাইতে বলিলে ঈশ্বরের সঙ্গীত গাইতে হইবে”—(মহাত্মা বাজা রামমোহন রায়ের জীবনচরিত, পৃ ১৬৯)। এই তথ্যসংবলিত মন্তব্যটুকু আমরা পাই মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর-প্রদত্ত কোনো এক বক্তৃতা থেকে।

ঠিক এই বিষয়ের উপর আলোকপাত করে আচার্য ক্ষিত্তিমোহন সেনও তাঁর ‘যুগগুরু রামমোহন’ নামীয় পুস্তিকার ১১ পৃষ্ঠায় লিখেছেন : “সামাজিক উপাসনা ছাড়া যে সামাজিক সংহতি হয় না, ইহা বাজা বুঝিয়াছিলেন। তাই সমবেত উপাসনা তাঁহার এত কাম্য ছিল। রাজ্যাব সমাজে যে ব্রহ্মসঙ্গীত গান হইত তাহার প্রথম রচয়িতাও স্বয়ং বাজা ;—এই যুগে ব্রহ্মসঙ্গীতের আদি বচয়িতাব সম্মানও রাজ্যারই প্রাপ্য। এই ব্রহ্মসঙ্গীতের উৎকর্ষ হইল রবীন্দ্রনাথের ভক্তি-সঙ্গীতে।”

রবীন্দ্রনাথের ভক্তি-সঙ্গীতের কথাটা অবশ্য আরও অনেক পরে আলোচ্য।

তবে এই জায়গায় আমরা ব্রহ্মসঙ্গীতের আদিরচয়িতার বিষয়ে আলোচনা করতে গিয়ে দেখব,—রাজা রামমোহন রায় যে-সব ব্রহ্মসঙ্গীত রচনা করে গেছেন সেগুলি ছিল তাঁর স্বকীয় অবদান—সে যুগেব বাংলা ভাষায় প্রায় একেবারে নতুন জিনিস। যথা,—স্বর পরমেশ্বরে অনাদিকারণে ॥ ভাব সেই একে ॥ অনিত্য বিষয় কর সর্বদা চিন্তন ॥ দম্ভভাবে কত রবে, হও সাবধান ॥ একদিন যদি হবে অবশ্য মরণ ॥ মনে কর শেষের সে-দিন তয়ংকর ॥ নিত্য নিরঞ্জন, নিখিল কারণ ॥ বিগতবিশেষঃ জনিতাশেষঃ—ইত্যাকার সংস্কৃত শব্দবহুল নিগূণব্রহ্মের স্তুতিগুলি গান হিসাবেই তিনি লিখেছিলেন, এবং শাস্ত্রীয়সঙ্গীতের উপর আধিপত্য থাকায় তাঁর রচিত ঐ সকল গান হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের অল্পরূপ পদ্ধতিতে সমাজে গাইবারও নির্দেশ দিয়েছিলেন তিনিই।

রাজা রামমোহনের ব্রহ্মসভা গঠনকালে দেবেন্দ্রনাথ মাত্র ১১ কি ১২ বৎসরের বালক। পড়তেন রাজ্যার স্কুলে,—একই গাড়িতে করে রাজ্যার সঙ্গে বাতায়নাত করতেন, রাজ্যাকে দেবতার ছায় সমীহ করতেন। এসব কারণে রামমোহনের বিরাট ব্যক্তিস্বের

সঙ্গে তাঁর ধর্মসম্বন্ধীয় চিন্তাধারাও বালক দেবেন্দ্রনাথকে কোঁতুলী ও আকৃষ্ট করে তোলে—নিজের অজ্ঞান্বে। রামমোহন দেহত্যাগ করলেন ১৮৩৩ সালে বিলেতের ব্রিস্টল শহরে। তখনও দেবেন্দ্রনাথ বালকই—বয়স কমবেশি ১৬। সবাই জানেন, দেবেন্দ্রনাথের পিতা প্রিন্স দ্বারকানাথ ছিলেন রাজা রামমোহনের ঘনিষ্ঠ বন্ধু, কিন্তু তিনি ব্রাহ্ম ছিলেন না। তাহলেও রামমোহন-প্রতিষ্ঠিত ব্রাহ্মসমাজের অস্তিত্ব কিন্তু অনেকাংশে রক্ষিত হচ্ছিল দ্বারকানাথেরই বদাগততার কলে। উক্ত সমাজে নিয়মিত অর্থ সাহায্য করতেন দ্বারকানাথ। রাজার মৃত্যুর নয় বৎসরকাল বাদে দ্বারকানাথ যখন বিলেত যান তখন ঐ ব্রাহ্মসমাজ পরিচালনার ভার গ্রহণ করেন তাঁর পুত্র দেবেন্দ্রনাথ।

আলোচ্য-প্রসঙ্গের শুরুতেই বলা হয়েছে—বিপুল ভোগবিলাস ও ঐশ্বর্যের মধ্যে বাস করেও দেবেন্দ্রনাথ মূলত ছিলেন ধর্মকাম। তত্পরি পিতার অরূপণ দাক্ষিণ্যে তরুণবয়সে ওস্তাদের অধীনে সঙ্গীতানুশীলনের যে স্বযোগ পেয়েছিলেন তাও ছিল তাঁর ধর্মচর্চার সহায়ক। দ্বারকানাথ কিন্তু বরাবরই নিজগৃহে খুব জাঁকজমকের সঙ্গে তথা রাজসিক রীতিতে হিন্দু দিবি পূজাপার্বণাদি পালন করতেন, অথচ তাঁর পুত্র দেবেন্দ্রনাথের মন বাল্যাবধি রাজা রামমোহন-গঠিত ব্রাহ্মসমাজের রীতিনীতির প্রতি নিবিড়ভাবে প্রণত ছিল। এ-বিষয়ে দেবেন্দ্রনাথ নিজেই পরিণত বয়সে তাঁর স্মৃতিকথায় বলেছেন : “ব্রাহ্মসমাজ সংস্থাপিত হইলে পর আমি মধ্যে মধ্যে লুকাইয়া তথায় যাইতাম।” উল্লেখ বাহ্যিক যে, সেখানকার গায়কদের পরিবেশিত সঙ্গীতসমূহও তাঁর ধর্মচেতনা বিকাশের বিশেষ অঙ্গুষ্ঠ ছিল। সে যাই হোক—দ্বারকানাথ বিলেত চলে যাবার পর দেবেন্দ্রনাথ যখন প্রকাশ্যভাবেই ব্রাহ্মসমাজে যোগ দিলেন, তখন থেকে সমাজের সঙ্গীতানুষ্ঠানের হল শ্রীবৃদ্ধি—এবং এর গায়কেরাও দেবেন্দ্রনাথের প্রত্যক্ষ সংস্পর্শে এসে নূতন প্রেরণা লাভ করতে লাগলেন।

দেবেন্দ্রনাথ নিজে গায়ক নামে খ্যাত ছিলেন না বটে, কিন্তু বাংলায় এবং সংস্কৃতে রচিত ধর্মবিষয়ক একাধিক গান তাঁর পাওয়া যায়। যেমন,—কারণ সে যে, তাঁর ধ্যান কর ॥ কেন ভোল, ভোল চিরহৃদে ॥ পরিপূর্ণমানন্দম্ ॥ তং পরং পরমেশ্বরং ॥ দেহ জ্ঞান দ্বিভা জ্ঞান—প্রভৃতি। সেগুলিতে আবার শাস্ত্রীয় সঙ্গীতানুরূপ অনেক ভারী-ভারী টং-এর রাগরাগিণী এবং তালাদিও আরোপ করেছেন নিজে—যা থেকে সহজেই অনুমান করা যায়, দেবেন্দ্রনাথ যে কেবল ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের একজন বিশেষ অমুরাগী বোদ্ধা ছিলেন তা নয়, তিনি এর ভিতরকার মূল ভাবটিকে (Spirit-কে) ধরে এনে আপন করে নেবার রসও খুঁজে পেয়েছিলেন নিজের গভীর অন্তর্দৃষ্টির গুণেতে—যা অল্পেরা উপলব্ধি করেছেন বহুকাল পরে। আর সঙ্গীতের বাইরের formটা যে অনেক আগেই তাঁর আয়ত্তে এসেছিল—সে কথার উল্লেখ তো বাহ্যিক মাত্র। এ-ছাড়া তাঁর নাতি অবনীন্দ্রনাথের ‘ধরোয়া’ নামক গ্রন্থটি পড়লে প্রাসঙ্গিক আরো কিছু তথ্য আমরা পাই;

সেই গ্রন্থের ৩৬ পৃষ্ঠায় লেখা : “কর্তাদাদামশায়ের কালোয়াতি গান শেখবার শখ ছিল.... তিনি নিজেও আমাদের বলেছিলেন, আমি পিয়ানো শিখেছিলাম ছেলেবেলায় সাহেব মাষ্টারের কাছ থেকে তা জানো !”

প্রসঙ্গত এখানে বলা চলে যে, বাংলার সঙ্গীতে নিশ্চয়ই কোন অনির্দিষ্টকাল থেকে স্বকীয় বিশেষত্বে মণ্ডিত একটা রূপ ছিল এবং আজও আছে—সঙ্গীতের ইতিহাস আরো গভীরভাবে অন্বেষণ করলে তার সঠিক বিবরণ পাবার সম্ভাবনা। কিন্তু ভারতীয় উচ্চসঙ্গীতের কাঠামো অপরিবর্তিত রেখে তাকে বাংলা ভাষার মাধ্যমে সহজে, সরসে এবং সপ্রেমে নিজের সাংস্কৃতিক অভিরুচি মত রূপ দিয়ে দেশ-ও কালোপযোগী করে প্রকাশ করবার প্রচেষ্টা বোধকরি দেবেন্দ্রনাথেরই প্রথম। তার পুরোবর্তী রামমোহন-কৃত সঙ্গীতের ভিতর ছিল অনেকটা ক্লাসিক রীতির অনুবর্তন। দেবেন্দ্রনাথ এখানে যদিচ সেই অনুবর্তন থেকে ধীরে ধীরে মুক্তির পথ বের করে নিলেন; তবুও শ্রদ্ধার সঙ্গে আমাদের স্বীকার করতে হবে, যে, তাঁর সঙ্গীত রচনার ভাবধারা তাঁর আদর্শপূরুষ মহাত্মা রামমোহনেরই ভাবধারায় অনুপ্রাণিত এবং এই বিশেষ রীতিতে জোড়াসাঁকো-ঠাকুরপরিবারে সম্ভবত—প্রথম সঙ্গীতরচয়িতাই হলেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর। কারণ, তাঁর পিতা দ্বারকানাথ সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন বটে, গান করতেনও নিজে—কিন্তু গান লিখেছেন বলে তেমন খুব জানা যায় না।

দেবেন্দ্রনাথের বয়স ষথন ২১ তখন তাঁর পিতা দ্বারকানাথের মৃত্যু হয় বিলেতে ১৮৪৬ সালে। এখানে লক্ষণীয় বিষয় যে, যে-দেবেন্দ্রনাথ অতি বাল্যকালে বিরাট পুরুষ রামমোহনের একটুখানি মাত্র সান্নিধ্য পেয়েছিলেন, তিনিই কিনা পরিণত বয়সে নানা বাধাবিপত্তির ভিতর দিয়ে রামমোহনের প্রারব্ধ কর্মধারাকে এগিয়ে নিয়ে যান রামমোহন যেমন চাইতেন, সমাজে ধর্মবিষয়ক উচ্চমানের সঙ্গীত অন্বেষণিত হউক, এ বিষয়ে দেবেন্দ্রনাথ তেমনি তাঁর পদাঙ্ক অনুসরণ কবে উপাসনাব অঙ্গ হিসাবে সঙ্গীতকে সঙ্গে সঙ্গে সমর্থনায় সজীবিত করে তোলেন। দেশের যাবতীয় শ্রেষ্ঠ গুণী গায়কদের সম্ভব হলেই দেবেন্দ্রনাথ সাদরে ব্রাহ্মসমাজে আমন্ত্রণ জানিয়েছেন কিংবা তাঁদের নিযুক্ত কবেছেন নিয়মিত সঙ্গীতানুষ্ঠানের কাজে। এমনি করে ক্রমশঃ একদিন তাঁর পারিবারিক সঙ্গীতচর্চাও এর সঙ্গে ঘনিষ্ঠসূত্রে গাঁথা হয়ে যায়। অর্থাৎ, দেবেন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসমাজের গুণী গায়কদের তাঁর জোড়াসাঁকো নিজ ভবনেও গান গাইবার জন্য আমন্ত্রণ জানাতে লাগলেন এবং কারুকে কারুকে নিযুক্ত করলেন পারিবারিক সঙ্গীতশিক্ষক রূপে। দেবেন্দ্রনাথেরই এমনতর ঐকান্তিক উৎসাহে তাঁদের জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ি অবশেষে সঙ্গীতচর্চার একটি শ্রেষ্ঠ কেন্দ্রে পরিণত হয়—বিশেষ করে এই কলিকাতা নগরাঞ্চলে। ভারতের নামকরা উত্তম সঙ্গীতজ্ঞ গুণীরা এসে সেখানে যোগ দিতে থাকেন।

মহর্ষির সাদর আমন্ত্রণে সেই সময়কার বাংলার বিখ্যাত গায়ক বিষ্ণু চক্রবর্তী, বহুভট্ট,

বিকল্পভাবে পরিবেশিত ইত্যাকার উক্তিগুলি আগ্রহসহকারে পর্যালোচনা করলে
পরিকার বোঝা যায়, রাজা রামমোহন রায়-প্রবর্তিত ধর্মসভা ও উপাসনার সুযোগ্য

উত্তরাধিকারী মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের অভিভাবকত্বে ঠাকুরবাড়ির সঙ্গীতচর্চার ভিত্তর ব্রহ্ম-মন্ডের যে বীজ একদা উদ্ভূত হয়েছিল—তা থেকেই আসল অংকুরের উদ্গম এবং সেই অংকুর পরবর্তীকালে মহর্ষির সম্ভানসম্ভতিদের মধ্যেও স্বাভাবিক রীতিতেই নানা রূপ নিয়ে ফুলে-ফুলে-পল্লবে বিকশিত হয়ে ওঠে। সহজ ব্যাবহারিক ভাষায় বলা চলে,—গানবাজনা এ-বাড়িতে আর এতদেশীয় অগ্রাগ্র সঙ্গতিপল্লদের মতন নিছক বড়মামুষী শৌখিনব্যাপার রইল না। শুধু শুধু প্রচলিত পদ্ধতি অমুসারে সঙ্গীতের স্বর-তাল-মান নিয়ে নয়,—মানব-ধর্ম বিকাশের অমুকুলে গভীর তত্ত্বকথাটি নিয়েও 'জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে' উচ্চমানের শুভ স্বরুচিপূর্ণ সাক্ষাতিক পরিবেশটি গঠন করলেন কিন্তু মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ, এবং কালক্রমে এরই সার্থক রূপদানে ব্রতী হলেন তাঁর পুত্রকন্যাগণ—নিজ নিজ প্রতিভার দীপ্তিতে—সে প্রসঙ্গ পরে যথাস্থলে আলোচনা করা যাবে।

তবে বর্তমান অধ্যায়ের উপসংহারে এইটুকু বলি, খানিক আগে উল্লেখিত হয়েছে—তৎকালীন প্রখ্যাত সঙ্গীতবিদ বিষ্ণু চক্রবর্তী, যদুভট্ট প্রমুখ গুণিজন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের বাড়ির গায়ক হয়ে এসেছিলেন। এঁদের সান্নিধ্যে এসে দেবেন্দ্রনাথের পারিবারিকগণ যখন নানা রকম হিন্দী বা অগ্রাগ্র বিচিত্র ধরণের গান থেকে সুরাদি আহরণ করে বাংলাভাষায় সঙ্গীত-রচনার নতুন নতুন পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালাচ্ছিলেন, আর তাদেরই স্বরচিত গান দিয়ে বাড়ির যাবতীয় উৎসব-উপাসনাদির কাজ সাধিত হচ্ছিল—সঙ্গে সঙ্গে জনগণেরও তেমনি অবকাশ মিলছিল ঐ একই রসে তাদের চিন্তাকাশ রস-প্রাণিত করে নেবার,—মোটকথা গান-বাজনার নির্মল আবহাওয়ায় ঠাকুরবাড়ি যখন পূর্ণমাত্রায় পবিত্র ও আয়োজিত—সেই সাক্ষাতিক পরিবেশের মধ্যেই, ঊনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়াংশের প্রথম ভাগে বঙ্গমাতার ক্রোড়ে এসে আবির্ভূত হলেন কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ।

রবীন্দ্রনাথের বাল্যজীবনে সঙ্গীতের প্রভাব ও তাঁর গুরুপরম্পরা

রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনস্মৃতিতে লিখেছেন : “আমাদের পরিবারে গানচর্চার মধ্যেই শিশুকাল হইতে আমরা বাড়িয়া উঠিয়াছি। কবে যে গান গাহিতে পারিতাম না তাহা মনে পড়ে না।...বাল্যকালে গাঁদাফুল দিয়া ঘর সাজাইয়া মাঘোৎসবের অমুকরণে আমরা খেলা করিতাম। সে খেলায় অমুকরণের আর-আর সমস্ত অঙ্গ একেবারেই অর্থহীন ছিল, কিন্তু গানটা ফাঁকি ছিল না। এই খেলায় ফুল দিয়া সাজানো একটা টেবিলের উপরে বসিয়া আমি উচ্চকণ্ঠে ‘দেখিলে তোমার সেই অতুল প্রেম-আননে’ গান গাহিতেছি, বেশ মনে পড়ে।” আবার অগ্রাগ্র বলেছেন : “আমাদের বাড়িতে উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের খুব চর্চা হত সে কথা তোমরা সবাই জানো। অথচ আশ্চর্য্য, এ বাড়ির ছেলে হয়েছেও আমি কোনদিনও গুস্তাদিয়ানার জালে বাঁধা পড়িনি। আড়ালে-আবডালে থেকে যেটুকু শুনেছি

সেটুকুই আমার শেখা। বারান্দা পার হতে গিয়ে কিংবা জানালার ওপাশে বসে থাকার-কালে যে-সব স্বর ভেসে আসতো কানে, সেগুলোই মনের ভিতর গুঞ্জন করে ফিরত প্রতিনিয়ত। তার থেকেই পেয়েছি আমি গানের প্রেরণা—(তীর্থঙ্কর, পৃ ১৫০)।

কবিগুরু এই উক্তিগুলির যথার্থ তাৎপর্য গভীর ভাবে অনুধাবন করে সারাক্ষণ মনেতে এঁকে রাখা—রবীন্দ্রসঙ্গীত শিক্ষার্থী এবং আলোচনাকারী মাঝেরই একান্ত প্রয়োজন,—বিশেষ করে এই গ্রন্থের বিভিন্ন অধ্যায়ে ‘প্রভাব’ শব্দটি যে কোন বা কি অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে—সেটা উপলব্ধি করার জন্তেও আরো।

রবীন্দ্রনাথ খুব ছেলেবেলা থেকেই তাঁর অগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এবং সোমেন্দ্রনাথ এই বিশেষ কয়জনকে* ওস্তাদ গায়ক শিক্ষকদের অধীনে যথানিয়মে সঙ্গীত-অনুশীলন করতে দেখেছেন, সুতরাং এঁদের সাক্ষাতিক প্রভাব রবীন্দ্রমানস গঠনেও যে স্বাভাবিক রীতিতে বেশ কিছুটা সাহায্য করেছিল তা বললে ভুল হবে না। সেই বিবেচনায় উল্লিখিত রবীন্দ্রাগ্রজদের বিষয়ে মোটামুটি ভাবে এখানে কিছু আলোচনা করা সমীচীন।

দ্বিজেন্দ্রনাথ (১৮৪০-১৯২৬) : মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠপুত্র। বহুমুখী ক্ষমতা নিয়ে জন্মেছিলেন তিনি। নানা শাস্ত্রে তাঁর পাণ্ডিত্য ছিল অসাধারণ। রবীন্দ্রনাথ বলেন : “বড়দাদার কবি-কল্পনার এত প্রচুর প্রাণশক্তি ছিল যে, তাঁহার যতটা আবশ্যক তাহার চেয়ে তিনি কলাইতেন অনেক বেশি। এইজন্য তিনি বিস্তর লেখা ফেলিয়া দিতেন। সেইগুলি কুড়াইয়া রাখিলে বঙ্গ-সাহিত্যের একটি সাজি ভরিয়া তোলা যাইত।...তাঁহার তখনকার এই কাব্য-রসের...সব কি আমরা বুঝিতাম! কিন্তু লাভ করিবার জন্ত পুরাপুরি বুঝিবার প্রয়োজন করে না। সমুদ্রের রত্ন পাইতাম কি না জানি না, পাইলেও তাহার মূল্য বুঝিতাম না, কিন্তু মনের সাধ মিটাইয়া দেউ খাইতাম; তাহারই আনন্দ-আঘাতে শিরা-উপশিরায় জীবনশ্রোত চঞ্চল হইয়া উঠিত”—(জীবনস্মৃতি পৃ ৬৮)। অজ্ঞাত বলেছেন : “বড়দাদার একটি অভ্যাস ছিল চোখে পড়বার মতো, সে তাঁর মাতার কাটা। পুত্রে নেমে কিছু না হবে তো পঞ্চাশবার এপার-ওপার করতেন। পেনেটির বাগানে যখন ছিলেন তখন গঙ্গা পেরিয়ে চলে যেতেন অনেক দূর পর্যন্ত। তাঁর দেখাদেখি মাতার আমরাও শিখেছি ছেলেবেলা থেকে।”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ১৫৯)

* প্রসঙ্গক্রমে জ্ঞাতব্য,—মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের পুত্রকন্যাদি ছিলেন পনেরো জন। (১) কন্যাসন্তান (২) দ্বিজেন্দ্রনাথ (৩) সত্যেন্দ্রনাথ (৪) হেমেন্দ্রনাথ (৫) বীরেন্দ্রনাথ (৬) সৌম্যমিনী (৭) জ্যোতিরিন্দ্রনাথ (৮) হুকুমারী (৯) পুষ্পেন্দ্রনাথ (১০) শরৎকুমারী (১১) ঞ্চকুমারী (১২) বর্ষকুমারী (১৩) সোমেন্দ্রনাথ (১৪) রবীন্দ্রনাথ (১৫) বুধেন্দ্রনাথ—[জীবনস্মৃতি : বংশলতিকা। পৃ: ২৩৩]

ঘোঁষনে দ্বিজেন্দ্রনাথ স্বদেশীমেলার একজন বিশেষ উদ্যোক্তা ছিলেন। তাঁর মধ্যে ধর্মনিষ্ঠতা এবং স্বাদেশিকতা বিরাজিত ছিল পূর্ণমাত্রায়—যেমন ছিল তাঁর পিতৃদেবের মধ্যে। যদিও বিশিষ্ট গায়ক বলে দ্বিজেন্দ্রনাথের খ্যাতি ছিল না—তবু সঙ্গীতবিদ্যায় তাঁর প্রতিভা ছিল অসামান্য। রবীন্দ্রনাথ বলেন : ‘বড়দাদা বিলিতি বাঁশি বাজাতেন—কিন্তু সে গানের জ্ঞান নয়, অঙ্ক দিয়ে এক-একরাগিণীতে গানের সুর মেপে নেবার জ্ঞান’। বস্তুতপক্ষে বাঁশি, অর্গেন ইত্যাদি বাজাবার ভাল হাত ছিল তাঁর। আজ আমরা যে আকারমাত্রিক স্বরলিপি-পদ্ধতি ব্যবহার করছি—এটা তৈরি করার পথ কিন্তু শোনা যায় দ্বিজেন্দ্রনাথই প্রথম দেখিয়েছিলেন; পরে অবশ্য একে পরিমার্জিত রূপ দিয়ে সর্বত্র প্রবর্তনের উপযোগী করে তোলেন তাঁর কনিষ্ঠভ্রাতা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ। একটু চিন্তা করলে বোঝা যায়, শুধু কাব্যসাহিত্যে কিংবা নিছক সঙ্গীতকলায় নয় বিজ্ঞানের প্রতিও বিশেষ অহুবাগী ছিলেন বলেই সঙ্গীত লিপিবদ্ধ করার প্রশংসী উদ্ভাবনার কাজে এতটা মন দেওয়া দ্বিজেন্দ্রনাথের পক্ষে সম্ভব হয়েছিল। বহুগুণেব অধিকারী দ্বিজেন্দ্রনাথকে দার্শনিক, বৈজ্ঞানিক, সাহিত্যিক, কবি, সঙ্গীতবিদ সবই বলা যেতে পারে। মোটামুটিভাবে আমরা দেখতে পাই,—দ্বিজেন্দ্রনাথের মধ্যে সাহিত্য, বিজ্ঞান ও গীতকুশলতার মিলিত প্রবাহটি ক্রমে ক্রমে তাঁর অমুজ সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, সোমেন্দ্রনাথ—এঁদের মধ্যেও সংক্রমিত হয়েছিল খুব স্বাভাবিক রীতিতেই। অতঃপর সর্বকনিষ্ঠ রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতমানসের প্রস্তুতিপর্বও যে এই পটভূমির উপর নির্ভরশীল—একথা অস্বীকার করা যায় না। ‘দ্বিজেন্দ্রনাথের চেয়ে ২০।২১ বৎসরের ছোট’ ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। তাহলেও বড়দাদার সঙ্গীতচর্চার রীতি বালক রবির মনে যে গভীর রেখাপাত করেছিল—সেটা ধরা পড়ে রবীন্দ্রনাথের শেষ বয়সের উক্তিতে;—বলেছেন এক জায়গায়, যে, তাঁর বড়দাদা সেজদাদারা গান শিখতেন দরজা বন্ধ করে তানপুবা কাঁধে নিয়ে ওস্তাদ গাইয়েদের মতন। তিনি সেখানে যেতে পারতেন না—কী জানি তাঁদের সঙ্গীতচর্চায় যদি কোনো ব্যাঘাত ঘটে, কারণ নিজে তখন ছেলেমাছুষ। তাহলেও দরজার আড়ালে দাঁড়িয়ে কান পেতে যেটুকু শুনতেন—তাতেই তাঁর মনে থাকত সব। এমনি কবে বড়দাদা, সেজদাদাদের সঙ্গীত-অমুশীলনের ক্ষেত্রে একটি অংশ নিয়েছিলেন তিনিও।

জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে মহাবির উৎসাহে তাঁর ছেলেদের ভিতর দেশীসঙ্গীতের চর্চা তো চলতই,—তা সত্ত্বেও বিলাতীসঙ্গীতকে জানবার শেখবার আগ্রহ একবার দেখা দিয়েছিল ওঁদের মধ্যে। পরিবারের বড় দুই ছেলে দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ একাজে প্রথম উদ্যোগী হন। বাড়ির উপাসনাসঙ্গীতে বিলেতী ‘অর্গেন’ যন্ত্র বাজাবার নিয়ম প্রবর্তন করেন সত্যেন্দ্রনাথ। সে যন্ত্রটি দ্বিজেন্দ্রনাথও বাজাতেন,—পরে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ। যখন তাঁদের বাড়িতে শখের থিয়েটার করার রীতি ছিল—সেখানে যে কনসার্ট বাজানো

হত তার গৎ তৈরি করে দিতেন তাঁদের সঙ্গীতশিক্ষক বিষ্ণু চক্রবর্তী। বেহালা, ক্ল্যারিওনেট, ঢোল, করতাল, বাঁয়া-তবলা এবং মন্দিরা এসব বাজানো হত তখন—হারমোনিয়ম সঙ্গত করতেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ। আব দ্বিজেন্দ্রনাথ অংশ নিতেন বিলেতী বাঁশি বাজাবার। রবীন্দ্রনাথের তখনও এসবে সক্রিয় অংশ নেবাব মত বয়স হয়নি যদিও,—তবু তাঁর সূক্ষ্ম পর্যবেক্ষণ শক্তি নিশ্চয় কখনও তা এড়িয়ে যেত না, ফলে তাঁর সঙ্গীতমানস, তাঁর জ্ঞাতে কিংবা অজ্ঞাতে এসবের দ্বারা কিছু না-কিছু প্রভাবিত তো হয়েইছিল।

এই সঙ্গীত-প্রসঙ্গ ছাড়াও দ্বিজেন্দ্রনাথ সম্পর্কে বলবাব আছে অনেক, কিন্তু এখানে স্থান সংকীর্ণ। তাঁর বিশেষ গুণাসক্ত ছিলেন দীনবন্ধু সি এফ্-এনড্রুজ, পিয়ার্সন সাহেব, মহাত্মা গান্ধী প্রমুখ মনোযীরা। কিন্তু এত বড় হয়েও দ্বিজেন্দ্রনাথ আবাব ছিলেন শিশুর মত আত্মভোলা। বনের পশুপাখী পর্যন্ত তার বশ মানত, তাঁর গায়েব উপর দিয়ে নির্ভয়ে হেঁটে চলে যেত কাঠবেড়ালি। মোটকথা দ্বিজেন্দ্রনাথ ছিলেন সর্বজীবপ্রিয়। তাঁর স্মৃষ্টি, সাহিত্যকাব্য বিশেষত অনেকগুলি ব্রহ্মসঙ্গীত চিরআদরনীয়। তিনি লিখেছিলেন :

‘কর তাঁর নাম গান—যতদিন রহে দেহে প্রাণ’!

তাঁর এই শাস্ত্রতবাণী সংবলিত গানটি আজও শাস্ত্রনিকেতন ভক্তিমিশ্রিত সমবেত কণ্ঠে গাওয়া হতে শোনা যায়—বিশেষ করে পৌষ উৎসবে—সেখানকার মালতীলতায় আচ্ছন্ন ছাতিমতলাকে প্রদক্ষিণ করে।

সত্যেন্দ্রনাথ (১৮৪২-১৯২৩) : মহর্ষির দ্বিতীয় পুত্র। ভারতীয়দের মধ্যে সর্বপ্রথম সিভিলিয়ন্। তাহলেও তাঁর লেখনী থেকেই বেবিয়েছিল :

“মিলে সব ভারতসন্তান—একতান মনপ্রাণ—

গাও ভারতের যশোগান”

এমনিতর এক জোরালো জাতীয়সঙ্গীত এবং সেটাও সম্ভবত ভারতে ছিল সর্বপ্রথম। এই গান সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র বলেছিলেন : “এই মহাগীত ভারতের সর্বত্র গীত হউক। হিমালয়-কন্দরে প্রতিধ্বনিত হউক। গঙ্গা যমুনা সিন্ধু নর্মদা গোদাবরী তটে বৃক্ষে বৃক্ষে মর্মরিত হউক। পূর্ব-পশ্চিম সাগরের গম্ভীর গর্জনে মন্ড্রীভূত হউক। এই বিংশতি কোটি ভারতবাসীর হৃদয়যন্ত্র ইহার সঙ্গে বাজিতে থাকুক”—(বঙ্গদর্শন ১২৭৯, চৈত্র)। সে-যুগে উচ্চ রাজকর্মচারীর পদে নিযুক্ত থাকা সত্ত্বেও সাহিত্যে-সঙ্গীতে সত্যেন্দ্রনাথের স্বাভাবিক অল্পরাগ কখনও ক্ষুণ্ণ বা ব্যাহত হয়নি।

রবীন্দ্রনাথের জবানি থেকে জানা যায় যে, তিনি তখন শিশু, যখন তাঁর মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ সিভিলিয়ন্ হয়ে দেশে ফিরেছেন। পরে ঐ মেজদাদারই উৎসাহে ১৭ বৎসর বয়সে তিনি প্রথম বিলেত যান। প্রকৃতপক্ষে বহিবাংলার ও বহিভারতের যাবতীয় কুটির সঙ্গে—রবীন্দ্রনাথের সেই বয়সে যোগাযোগের সূত্রপাত সত্যেন্দ্রনাথেরই প্রচেষ্টায়।

বিলেতে গিয়ে বিদেশীয় সংগীত শিখবার অল্পপ্রেরণাটিও পান তাঁরই সাহচর্যে। তাছাড়া সিভিলিয়ানী কর্মে সত্যেন্দ্রনাথ যখন বোম্বাই-আমেরাবাদ প্রভৃতি অঞ্চলে, তখন রবীন্দ্রনাথও ঐসব জায়গায় গিয়ে,—থাকতেন প্রায়ই। রবীন্দ্রনাথের অনেক গল্প ও গান রচনার ইতিকথা সেই সময়কার স্মৃতিবিজড়িত।

সত্যেন্দ্রনাথের সঙ্গীত-প্ৰীতি ছিল স্বগভীর। নিজের যে একমাত্র কন্ঠকে দেশী-বিদেশী গানে সুশিক্ষিতা করে তুলেছিলেন,—তিনিই ত হলেন পরবর্তীকালে স্বনামখ্যাত রবীন্দ্রসঙ্গীত পারদর্শিনী হান্দ্ৰা দেবী চৌধুরাণী। সত্যেন্দ্রনাথ রচিত অনেকগুলি ব্রহ্মসঙ্গীত আছে—সেগুলি হৃদয়স্পর্শী। তাঁর অল্পজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্মৃতিকথা থেকে জানা যায়,—সত্যেন্দ্রনাথ রচিত গান লোকেবা খুব ভালবাসতেন, কেননা তাঁর রচনায় এমন একটা সহজ কবিত্ব ছিল এবং সুরের সঙ্গে ভাবের এমন একটা মাথামাথি ছিল যে তা সকল শ্রোতার মনকেই স্পর্শ করত। বাড়িতে আগত ওস্তাদ সঙ্গীতশিক্ষকদেব কাছে—হিন্দীগান শুনে এবং শিখে সেই সুর ভেঙ্গে বাংলা ব্রহ্মসঙ্গীত লেখবার রীতি শুরু করেন সত্যেন্দ্রনাথই প্রথম। অতঃপর কার্যোপলক্ষে বাংলার বাইরে চলে গেলে তাঁর গানরচনাব এই পদ্ধতিটি গ্রহণ করলেন ষিজেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, গণেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এঁরা। পরে সর্বকনিষ্ঠ রবীন্দ্রনাথও আপনা থেকেই এঁদের আরক্কা কাজে যোগ দিলেন, এবং অসাধারণ প্রতিভার গুণে হিন্দীভাষা ব্রহ্মসংগীত যে সব রচনা করলেন তা হয়ে উঠল সমগ্র বাংলার অপূর্বসম্পদ। অবশ্য এটা অনেক পরের ঘটনা—কিন্তু এর আগে, জোড়াসাঁকোব বাড়িতে বিজ্ঞ সংস্কৃত উচ্চারণে বেদমন্ত্রধ্বনির সাহায্যে উপাসনা এবং সঙ্গীতে যে ১১ই মাঘের উৎসব সম্পন্ন হত—তা রবীন্দ্রনাথ একেবারে বাল্যকাল থেকেই দেখে আসছিলেন। সেই উৎসব সাধারণত পরিচালিত হত—ষিজেন্দ্রনাথ নয়ত সত্যেন্দ্রনাথের নেতৃত্বে। বালক রবীন্দ্রনাথকে সেখানে যোগ দেবার জন্য প্রধান উৎসাহদাতা ছিলেন তাঁর মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথও বোম্বাই অঞ্চলে গিয়ে সত্যেন্দ্রনাথের সঙ্গে বসবাস করেছেন এবং সত্যেন্দ্রনাথের আত্মকৃত্যে সঙ্গীত শিল্পাঙ্গি চর্চার পেয়েছেন প্রচুর অবকাশ। সত্যেন্দ্রনাথ বিশেষ যত্ন নিয়েছিলেন তাঁর কনিষ্ঠ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এবং রবীন্দ্রনাথকে সর্ববিষয়ে সুশিক্ষিত করে তোলার—সেই যত্ন তাঁর সার্থকও হয়েছিল। এ বিষয়ে সত্যেন্দ্রনাথের কন্ঠা ইন্দিরা দেবী লিখেছেন : “জানিনে কোনস্থত্রে কিন্তু বৃহৎ পরিবারের ভিতর ভাইদের মধ্যে রবিকাকা ও জ্যোতিকাকামোশায়ের সঙ্গে, এবং বোনদের মধ্যে স্বর্ণপিসীমার সঙ্গে বাবার বেশী ঘনিষ্ঠতা ছিল। জ্যোতিকাকামোশাই ছেলেবেলায় মা-দের সঙ্গে বোম্বে চলে যান এবং রবিকাকা তো বাবার সঙ্গেই বিলেত যান।”—(আনন্দবাজার পত্রিকা, ২৫ বৈশাখ ১৩৬৬)।

এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে,—ত্ৰীশিকা, ত্ৰীবাধীনতা এবং ত্ৰীজাতির সর্বপ্রকার

উন্নতির পক্ষপাতী ছিলেন সত্যেন্দ্রনাথ,—এই আন্দোলনের পথিক্স হিসাবে তাঁর নামের সঙ্গে তাঁর সহধর্মিণী জ্ঞানদানন্দিনী দেবীর নামটিও আমাদের স্মরণযোগ্য।

হেমেন্দ্রনাথ (১৮৪৪-১৮৮৪) : মহর্ষির তৃতীয় পুত্র। ইনি কিছুকাল মেডিক্যাল কলেজে পড়েছিলেন। সাহিত্য সঙ্গীতাদি চর্চায় তাঁর স্বাভাবিক অধিকার থাকলেও বিজ্ঞানের প্রতি তিনি বিশেষ অগ্রগামী ছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্মৃতিকথা থেকে আমরা জানি, তাঁর অগ্রজ হেমেন্দ্রনাথ প্রায় সব সময় সংস্কৃত কাব্য নাটকাদির আলোচনায় নিযুক্ত থাকতেন এবং আপনমনে সংস্কৃত স্তোত্র আবৃত্তি করতে ভালবাসতেন, ফরাসী ভাষাও উত্তমরূপে শিখেছিলেন। কিন্তু দুঃখের বিষয় অপরিত বয়সে হেমেন্দ্রনাথ লোকান্তরিত হন। এই করুণহরটি রবীন্দ্রনাথের ‘জীবনস্মৃতি’র পৃষ্ঠায় এইভাবে ধরা আছে :

“যখন চারিদিকে খুব কমিয়া ইংরেজি পড়াইবার ধুম পড়িয়া গিয়াছে, তখন যিনি সাহস করিয়া আমাদের দীর্ঘকাল বাংলা শিখাইবার ব্যবস্থা করিয়াছিলেন,—সেই আমার স্বর্গগত সেজদাদার উদ্দেশে সঙ্কতজ্ঞ প্রণাম নিবেদন করিতেছি।”

বস্তুতপক্ষে কবির বাল্যজীবনে তাঁদের বাড়িতে যাবতীয় শিক্ষা ও কুটির উন্নতির মূলে হেমেন্দ্রনাথের চেষ্টা ও যত্নের আন্তরিকতা ছিল অনেকখানি,—এবং তাঁরই এই বিশেষ গুণের উত্তরাধিকারী হিসাবে আমরা দেখতে পাই তাঁর অল্পজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথকেও। সে প্রসঙ্গ পাব পরে যথাস্থলে। তবে হেমেন্দ্রনাথ সম্পর্কীয় ইত্যাকার তথ্যগুলি হয়ত অনেকের অজানা। তাই তাঁর পারিবারিকগণেরই প্রাসঙ্গিক আরো উক্তি কিছু এখানে তুলে দিলাম, তা পড়লে পাঠকের বিষয়টা পরিষ্কার বুঝতে পারবেন।

সত্যেন্দ্রনাথের পত্নী জ্ঞানদানন্দিনী দেবী লিখেছেন তাঁর স্মৃতিকথায় : “বিয়ের পর সেজ দেয়র হেমেন্দ্রনাথ ঠাকুর ইচ্ছে করে আমাদের পড়াতে। আমরা মাথায় কাপড় দিয়ে তাঁর কাছে বসতুম আর এক এক বার ধমকে দিলে চমকে উঠতুম। আমার যা কিছু বাংলা শিক্ষা মেজঠাকুরপোর কাছে পড়ে। মাইকেল প্রভৃতি শত্রু বাংলা বই পড়াতে, আমার খুব ভাল লাগত।”—(জীবনের রূপাণ্ডা, পৃ ২১২)। রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন : “আমাদের বিচিত্র বিষয়ে শিক্ষা দেবার জন্তে সেজদাদার বিশেষ উৎসাহ ছিল।...সকাল থেকে রাত পর্যন্ত পড়াশুনোর জাতাকল চলছেই ঘরঘর শব্দে। এই কলে দম দেওয়ার কাজ ছিল আমার সেজদাদা হেমেন্দ্রনাথের হাতে। তিনি ছিলেন বড়া শাসনকর্তা”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ১৪১)। ঐ একই বিষয়ে আলোকপাত করে তাঁদের ভাগিনেয়ী সরলাদেবী বলেছেন : “সেজমামা হেমেন্দ্রনাথের কণ্ঠা প্রতিভাদিদি ও তাঁর ভাইবোনেরা পড়াশুনা ও সঙ্গীত অভ্যাসের নিয়মনগড়ে একেবারে বন্ধ থাকতেন। নিয়ম থেকে একটু বিচ্যুত হলে সেজমামার হাতে উত্তম-মধ্যম পেতেন”—(জীবনের রূপাণ্ডা, পৃ ১৫)।

হেমেন্দ্রনাথকে উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের একনিষ্ঠ সাধক বলা যায়। ভাইদের মধ্যে তিনিই ওস্তাদের কাছে বিশেষভাবে সঙ্গীতে তালিম নিয়েছিলেন এবং তার চর্চাও করতেন তেমনি। শুধু একা নয়,—তঁার কনিষ্ঠভগিনী স্বর্ণকুমারী দেবী এই প্রসঙ্গে লিখেছেন : “একশ্রেণে সেজদাদা মহাশয় তাঁহার পত্নীকে ওস্তাদের নিকট গান শিক্ষা দিতে লাগিলেন। বাড়ির ছোট ছোট ছেলেমেয়েরা গানবাজনা লেখাপড়া সর্বরকমে বেশ ভাল করিয়া শিক্ষা পাইতে লাগিল। দিদিরা পর্য্যন্ত ঘরে থাকিয়া ইংরেজী শিখিতে আরম্ভ করিলেন” —(জীবনের বরাপাতা, পৃ ২১৩)। রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “সেজদাদা তাঁর বড়ো মেয়ে প্রতিভাকে বিলিতি সঙ্গীতে পাকা করে তুললেন। তাতে করে তাকে দিশিগানের পথ ভুলিয়ে দেওয়া হয়নি।...তখনকার দিনে ভঙ্গপবিবারে হিন্দুস্থানীগানে তার সমান কেউ ছিল না।” প্রতিভাদেবীর লেখা স্মৃতিকথায় পাওয়া যায় : “তখনকার কালে মেয়েদের গান বাজনা করিবার প্রথা ছিল না। আমার পিতাই কেবল তাহা মানেন নাই। আমাকে উৎসাহিত করিতেন, শিখাইতেন। ...সেদিনে বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন বাড়ির গায়ক। তাঁহার নিকট ছোটো খেলান শিখিতাম। ...বাড়িতে তখন বিষ্ণুজ্ঞানসমাগম হইত। সৌরীন্দ্রমোহন ইত্যাদি আসিতেন। সে সময় আমি ও ভ্রাতা হিতেন্দ্র উভয়েই সকলের সামনে গাইতে বাধ্য হইতাম”—(রবীন্দ্রসঙ্গীত-I, পৃ ৩৬)।

ইতিহাসেব তথ্যসন্ধানীর অবশ্য জানেন যে, সে-যুগে বাংলার অন্তঃপুরের নিভৃতচারিণী গৃহস্থ মেয়েদের ওস্তাদ শিক্ষকের অধীনে রেখে, গানবাজনা শেখাবার দৃষ্টান্ত বড় একটা পাওয়া যায় না। অথচ কলকাতায় জোড়াদীকো ঠাকুরবাড়িতে হেমেন্দ্রনাথের যত্ন ও উৎসাহে তাঁর কন্যা প্রতিভাদেবী, অভিজ্ঞাদেবী—এঁরা কিন্তু ওস্তাদের কাছে গান শিখে সেদিনেই বিশিষ্ট গায়িকা বলে বাইরে পরিচিত হয়েছিলেন। হেমেন্দ্রনাথেরই এই সৃষ্ট পথটি পরে অনুসরণ কবেছিলেন তাঁর কনিষ্ঠ সহোদর জ্যোতিবিন্দ্রনাথ এবং রবীন্দ্রনাথ—যার কলে আজ আমাদের দেশের সর্বত্রই মেয়েদের মধ্যে গানচর্চার উপায়টি এত সহজলভ্য হতে পেরেছে। অবশ্য এই সকল ক্ষেত্রে তাঁদের পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের ঔদ্যোগ্য এবং সহযোগিতার কথাও ক্লতজ্ঞচিত্তে বিশেষভাবে স্মরণীয়।

হেমেন্দ্রনাথও উত্তম শ্রেণীর ব্রহ্মসঙ্গীত রচনা করে গেছেন। তাঁর প্রভাব প্রত্যক্ষভাবে না হলেও পরোক্ষভাবে যে কনিষ্ঠভ্রাতা রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত-জীবনে অনেকখানি কার্যকর হয়েছিল তা অবশ্য স্বীকার্য। রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনস্মৃতিতে লিখেছেন : “বাইরে সেজদাদা বিষ্ণুর কাছে গান শিখিতেন, তাহারই দুই-একটা পদ আমি যাহা শুনিয়া শিখিতাম তাহাও কোনো কোনো দিন গলা ছাড়িয়া দিয়া মাকে আসিয়া শুনাইতাম।” একেবারে শেষ বয়সেও সে স্মৃতি ভোলেন নি রবীন্দ্রনাথ,—আমাদেরও স্মরণ করিয়ে দিয়ে গেছেন এই বলে : “বাল্যকালে আমি গান শিখিনি—এত সহজে তা শেখা যায় না, শিখতে কষ্ট হয়—সেই কষ্ট আমি নেই নি। সেজদাদা শিখতেন বটে—তিনি স্বর ভাঁজছেন তো ভাঁজছেনই, গলা

সাধছেন তো সাধছেনই—সকাল থেকে সন্ধ্যা পর্যন্ত। .. খুব মনে পড়ে...বড়দাদা সেজদাদারা দরজা বন্ধ করে গান শিখতেন। আমি ছেলেমানুষ, আমার তথায় প্রবেশ ছিল না। কারণ, তখনকার দিনে ছেলেমানুষের অনেক অপরাধ ছিল। তানপুরার কান মুড়ি নি কখনো, তবু দরজার পাশে কান দিয়ে শুনেছি, সেটা হয়তো মনে রয়ে গেল। এমন করে ছুঁয়ে ছুঁয়ে যা শিখেছি—তাই তোমাদের কাছে আওড়লাম। তোমাদের যা দিয়েছি—এই ছুঁয়ে ছুঁয়ে মাত্র যা শিখেছি তা-ই।”

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ (১৮৪৯-১৯২৫) : মহর্ষি বঙ্কম পুত্র, এণ্ট্রাস পাস করে কলিকাতা প্রেসিডেন্সী কলেজে ভর্তি হন। তাঁর বহুমুখী প্রতিভা বিভিন্ন কর্ম-প্রচেষ্টার মধ্যে আত্মপ্রকাশ করে। চিত্র ও সঙ্গীতকলায় প্রতি অতিরিক্ত অহুরাগ থাকায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কলেজের পড়া বন্ধ হয়ে যায়। কিন্তু বিদ্যাচর্চা তিনি ছাড়েন নি মোটেই,—তার প্রমাণ, নিজ চেষ্টায় ফরাসী, মরাঠি প্রভৃতি ভাষা শিখে তা থেকে অগণ্য রত্নরাজি এনে তিনি পরিণত বয়সে বাংলাসাহিত্যের পুষ্টি সাধন করে গেছেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বোম্বাই গিয়ে মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথের তত্ত্বাবধানে সঙ্গীত-অনুশীলনে মনোযোগী হন। অতঃপর কলকাতায় ফিরে এসে সর্বসাধারণের মধ্যে সঙ্গীত-চর্চার বিশেষ আয়োজন করেন। তাঁর এই কাজে তৎকালীন গোড়া সঙ্গীতবিদদের সমর্থন ছিল না, সুতরাং এইজন্তে জ্যোতিরিন্দ্রনাথকে বিস্তর শিক্কা সমালোচনা শুনতে হয়েছিল। তিনি তা মোটেই ভ্রক্ষেপ করেন নি—পরন্তু তাবই আদর্শে উদ্বুদ্ধ হ’লেন একদিন তাঁর সর্বকনিষ্ঠ সহোদর রবীন্দ্রনাথ। রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনস্মৃতি গ্রন্থে লিখেছেন : “তখন আমার অল্প বয়স, গান গাহিতে আমার কণ্ঠের ক্রান্তি বা বাধামাত্র ছিল না ; তখন বাড়িতে দিনের পর দিন, প্রহরের পর প্রহর—সংগীতের অবিরল বিগলিত ঝরণা ঝরিয়া তাহার শীকরবর্ষণে মনের মধ্যে স্রের রামধনুকের রঙ ছড়াইয়া দিতেছে...তখন লিখিতেছি, গাহিতেছি, অভিনয় করিতেছি, নিজেকে সকল দিকেই প্রচুরভাবে ঢালিয়া দিতেছি...সেদিন এই-যে আমার সমস্ত শক্তিকে এমন দুদাম উৎসাহে দৌড় করাইয়াছিলেন, তাহার সারথি ছিলেন জ্যোতিদাদা।...সকল পুরণো কায়দার ভিড়ের মধ্যে জ্যোতিদাদা এসেছিলেন নির্জলা নূতন মন নিয়ে।...সাহিত্যের শিক্ষায়, ভাবের চর্চায়, বাংলাকাল হইতে জ্যোতিদাদা আমার প্রধান সহায় ছিলেন।...আমি [১২ বৎসরের ছোট হইলেও] অবধে তাঁহার সঙ্গে ভাবের ও জ্ঞানের আলোচনায় প্রবৃত্ত হইতাম ; তিনি বালক বাল্যা আমাকে অবজ্ঞা করিতেন না।...এক সময়ে পিয়ানো বাজাইয়া জ্যোতিদাদা [যখন] নূতন নূতন সুর তৈরি করায় মাতিয়াছিলেন, প্রত্যহই তাহার অজুলিনুত্যের সঙ্গে সঙ্গে সুরবর্ষণ হইতে থাকিত—আমি [তখন] তাহার সেই সজোজাত সুরগুলিকে কথা দিয়া বাঁধিয়া রাখিবার চেষ্টায় নিযুক্ত ছিলাম। গান বাঁধিবার শিকানবিসি এইরূপেই আমার আরম্ভ হইয়াছিল।”

বসন্ত রবীন্দ্রনাথের প্রতিভাকে আবিষ্কার করেছিলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথই। সেই হিসাবে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যে আরো কত বড় প্রতিভার অধিকারী ছিলেন তা এই সংকীর্ণ পরিসরে আলোচনা করা সম্ভব নয়। অতি সংক্ষেপেও বলতে গেলে বলা যায়, যে তিনি একাই ছিলেন একটা ইনস্টিটিউশনের মতো,—অর্থাৎ সকল বিষয়েই তাঁর উদ্যোগ ও আগ্রহ ছিল সমান। বিশেষ করে রবীন্দ্রনাথের বালাবয়সে তাঁদের বাড়িতে যত কিছু আনন্দ উৎসবের পরিচয় আমরা পাই—খোঁজ নিলে দেখা যাবে, এসবের সৃষ্টি কিন্তু একমাত্র জ্যোতিরিন্দ্রনাথকেই কেন্দ্র করে গড়ে উঠেছিল। ব্যক্তিগত জীবনে—সাহিত্যিক, সঙ্গীতজ্ঞ, শিল্পী, চিত্রশিল্পে মানবচরিত্র বিশ্লেষক, নট ও নাট্যকার—কি না ছিলেন তিনি! মাসিক পত্রিকা ‘ভারতী’ তাঁরই উদ্যোগে প্রকাশিত হয়,—পশ্চাতে প্রেরণাদাত্রী ছিলেন তাঁর স্ত্রী কাদম্বরী দেবী। কিশোর রবীন্দ্রনাথ-এর কাব্যপ্রতিভা বিকাশের ঢালাও বন্দোবস্ত হয়েছিল এই পত্রিকারই মাধ্যমে। কিছুটা প্রসঙ্গচ্যুতি ঘটলেও এখানে জানিয়ে রাখতে ক্ষতি নেই,—প্রথমে যদিও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ স্বাধীনতার বিপক্ষে ছিলেন, কিন্তু (তাঁর মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ বিলেত থেকে কিরে আসার) পরে তিনি এর এতবড় পক্ষপাতী হয়ে উঠেন, যে, তিনি ও তাঁর স্ত্রী পাশাপাশি ঘোড়ায় বসে প্রত্যহ কলকাতা গড়েব মাঠে সবেগে ঘোড়া ছুটাতেন। এইদৃশ্য তখনকার দিনে যেমন অপ্রত্যাশিত তেমন ছিল দারুণ বিস্ময়কর। সর্বজনীন জাতীয় পোশাক প্রবর্তনের আশ্রয় প্রচেষ্টা ছিল তাঁর—শুধু শুধু মুখের কথায় নয়, সদৃষ্টান্তে। তাঁর এমনতর স্বাধীনতার মনোবৃত্তি তিনি রাজনীতি এবং শিল্পোন্নতির মধ্যেও অমুপ্রবিষ্ট করান। ‘সঙ্গীতবী সভা’ এর একটি উদ্ভব নিদর্শন। এছাড়া শিল্পোন্নতির চেষ্টায় বিস্তর ক্ষতি স্বীকার করে অনেক কিছু কাজে হাত দিয়েছিলেন তিনি, কিন্তু কোনটাই চলে নি বেশি দিন। বিশেষত জাহাজ কিনে ষ্টিমার-কোম্পানীর কারবার চালানোটা কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের জীবনে এক অপূর্ব অবিস্মরণীয় কীর্তি!

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যেমন কলনাপ্রিয় ছিলেন তেমন কলনাকে বাস্তবে রূপ দেবার উত্তমও ছিল তাঁর অক্ষরস্ব। তাঁর প্রচেষ্টায় অনেকগুলি সভা, সম্মিলনী স্থাপিত হয়। ‘ভারত সঙ্গীত সমাজ’ যখন স্থাপন করলেন তখন তাঁর পিতা দেবেন্দ্রনাথ সেই প্রতিষ্ঠানে হাজার টাকা চাঁদা দিয়ে পুত্রকে উৎসাহিত করেছিলেন। জাহাজ-কারবারের যখন শখ মিটল তখন আবার সংগীতে মনোনিবেশ করলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ। কী ভাবে গানের স্বরলিপি সহজ ও সরল প্রণালীতে হতে পারে—এ দিকেই সকলের আগে তাঁর নজর পড়ল। ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রথম প্রথম সাংখ্যমাত্রিক স্বরলিপিতে গান ছাপাতে থাকেন। পরে শিক্ষার্থীদের কাছে, এ বিঘাটি যাতে আরো সহজে বোধগম্য হয়—সেই উদ্দেশ্যে ‘আকার মাত্রিক স্বরলিপি’র প্রবর্তন করলেন তিনি,—অবশ্য এ বিষয়ে প্রারম্ভিক পঞ্চটি ধরিয়ে দিয়েছিলেন শোনা যায় তাঁর জ্যেষ্ঠাগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথ। ‘বীণা-বাদিনী’ নামে কেবলমাত্র সঙ্গীত ও স্বরলিপি বিষয়ক এক মাসিকপত্রও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ

প্রকাশ করেছিলেন। বৎসর দুই বাদে এটি বন্ধ হয়ে যায়। অতঃপর ত্রিপুরার মহারাজার অহুরোধে ও আত্মকূল্যে ‘সঙ্গীত প্রকাশিকা’ নামে বের করলেন আরেকটি মাসিক পত্রিকা। তিনি আদি ব্রাহ্মসমাজের সম্পাদক থাকাকালীন ব্রহ্মসঙ্গীতের স্বাস্থ্য ও প্রসারের উদ্দেশ্যে ‘আদিব্রাহ্মসমাজ সঙ্গীতবিদ্যালয়’ খোলেন। ঐ বিদ্যালয়ে যত্নভট্ট ছিলেন অগ্রতম শিক্ষক। সেখানে ছাত্রদের উচ্চাঙ্গ কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীত শেখানো হত—বিনা বেতনে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যে ‘আকারমাত্রিক স্বরলিপি পদ্ধতি’র প্রবর্তন করেছিলেন—সেটাও শিক্ষার্থীদের প্রত্যেককে বুঝিয়ে দেবার দায়িত্ব নিয়েছিলেন নিজে—এমনকি পত্রযোগেও শেখাবার অঙ্গীকার ছিল তাঁর, সেই অঙ্গীকার তিনি সযত্নে রক্ষা করতেন। এমনকি করে স্বরলিপি নির্মাণ ও সর্বসাধারণের মধ্যে তা প্রচারকার্যে তাঁর উত্তম যে কত আন্তরিক ছিল—সে সব কথা বলে শেষ করা যায় না;—তুনে শুধু শ্রদ্ধায় অভিভূত হতে হয়।

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অসাধারণ গুণপনার ইতিহাস সঙ্গীতজ্ঞ মহলে সুবিদিত,—কিন্তু তাঁর স্বভাব প্রচলিত ওস্তাদদের মত সংস্কারাচ্ছন্ন ছিল না। তাঁর রচিত গানগুলির স্বর নিয়ে গবেষণা করলে আজও একথার যথার্থ্য উপলব্ধি করা যায়। তিনি এসেছিলেন ‘নির্জলা নূতন মন নিয়ে’—সঙ্গীতবিদ্যাটিকে সর্বসাধারণের মধ্যে সহজলভ্য সহজবোধ্য করবার প্রচেষ্টায় নূতনের পথে চলতে গিয়ে সঙ্গী করেছিলেন ছোট ভাই রবীন্দ্রনাথকে। সেই প্রচেষ্টার ফলেতেই যে আমরা রবীন্দ্রনাথকে পরবর্তী জীবনে এমনতর এক সার্বজনসঙ্গীতরচয়িতা হিসাবে পেয়েছিলাম—তা বললে ভুল হবে না একটুও।

রবীন্দ্রনাথও শেষ বয়সে তাঁর জ্যোতির্দাদার কথা স্মরণ করে পরম শ্রদ্ধার সঙ্গে জানিয়েছেন : “জ্যোতির্দাদা, যাকে আমি সকলের চেয়ে মানতুম, বাইরে থেকে তিনি আমাকে কোনো বাঁধন পরান নি।...তিনি বালককেও শ্রদ্ধা কংতে জানতেন। আমার আপন মনের স্বাধীনতার দ্বারাই তিনি আমার চিন্তা-বিকাশের সহায়তা করেছেন। তিনি আমার ‘পরে কর্তৃত্ব করবার ঔৎসুক্য’ যদি দৌরাণ্ডা করতেন তাহলে ভেঙ্গে-চুরে তেড়ে-বোঁকে যা-হয়-একটা কিছু হতুম, সেটা হয়ত ভদ্রসমাজের সম্ভোষণকও হত, কিন্তু আমার মতো একেবারেই হত না।”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ২০২)।

সোমেন্দ্রনাথ—(১৮৫৯-১৯২২) : মহাশির সপ্তম পুত্র। ভাল গাইতে পারতেন। বাড়ির ওস্তাদ শিক্ষকদের কাছে সঙ্গীতে যথারীতি তালিম নিলেও নিজ বাড়ীর আত্মীয়দের লেখা গানই গাইতেন বেশি, তাছাড়া নিধুবাবুর টপ্পাগান জানতেন অনেক,—গাইতেনও। তাঁর গান শুনে প্রখ্যাত শিল্প-সমালোচক ত্রীযুক্ত ও-সি-গাঙ্গুলী মহাশয় তাঁর স্মৃতিকথায় লিখেছেন : “রবীন্দ্রনাথের ‘সম্মুখেতে বহিছে তটিনী’ সমস্ত গানটি একদিন সোমবাবু হস্ত সঞ্চালন করে, আজুল দিয়ে ব্যাখ্যা করে ‘অ্যাকশন্ স্‌স্’-এর মত করে গেয়েছিলেন। ‘লুটিয়া’ শব্দটি উচ্চারণের সময় তিনি নিজে করাশের উপর গড়িয়ে পড়ে ঘুরপাক খেয়ে

বাধু কীৰ্দ্ধে পরিমল লুণ্ঠন করে তা হাতে-কলমে ব্যাখ্যা করে আমাদের দেখালেন।... বললেন, রবির এগান গাইলে আমি বড় একসাইটেড হয়ে পড়ি। সেদিন আর তাঁর গান গাওয়া হল না। তারপরে—আবার যেদিন এলেন, আমাদের বাড়ির ছেলেরা তাঁকে সেই অ্যাকশন সং-টি গাইতে অহুরোধ করলে তিনি বললেন, ‘ও-গান গাইলে আমার খুব একসাইটেমেন্ট হয়। আমি গাইব না।’ অনেক অহুরোধের পর আর একবার মাত্র সেই গানটি গেয়েছিলেন। তাঁর কণ্ঠস্বর ছিল অতি মধুর। কিন্তু আমাদের কাছে তখন তাঁর হস্তসঞ্চালনই হোত বেশী আকর্ষণীয়। তাঁর হাতের মুদ্রা ছিল খুব ওরিজিনাল।”—এই প্রসঙ্গে সোমেন্দ্রনাথ ঠাকুর জানাচ্ছেন : [জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ির] একতলার দক্ষিণের যে ঘরে বসতেন আমার পিতা, সেই ঘরে থাকতেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের পুত্র সোমেন্দ্রনাথ,—আমাদের সোমদাদা। পুরণো কত গান যে গাইতেন তার অন্ত নেই।...রবীন্দ্রনাথের বাল্যে লেখা অপ্রকাশিত দু’তিনটি কবিতা তাঁর মুখেই শুনেছিলুম। তখন লিখে নেওয়ার কথা মনে হয়নি, তাঁর সঙ্গেই সে কবিতাগুলো লোপ পেয়েছে। আমি ছিলাম তাঁর আদরের নাতি। ঘরের একধায়ে তাঁর ষাট থাকতো,—প্রায়ই শুয়ে থাকতেন। মাথায় মাখতেন ফুলন তেল, বালিশে সেই মিঠে তেলের গন্ধে পিঁপড়ে এসে জুটতো। আমিও তাঁর পাশে বালিশে মাথা দিয়ে শুয়ে তাঁর গল্প শুনতুম। তাঁর গায়ের রঙ ছিল চাঁপাফুলের মত, হাতেব তেলোয় যেন ডালিম ফুলের রঙ।...দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের বহুপূর্বে তিনি হাসির গান রচনা করেন।...সকলের ঘরে ঘরে সোমদাদার যাওয়া ছিল ; বোরা নাতি-নাতনী, নাতিবোরা যে যখন ধরতো তখনই তিনি গান শোনাতে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাটকেব গানগুলি, রবীন্দ্রনাথের গান, নিধুবাবু টপ্পা তাঁর বহু জানা ছিল।...তাঁর মৃত্যুর পর জোড়াসাঁকোব বাড়ির একতলার সেই দক্ষিণেব ঘরের করণাতলা শুকিয়ে গেল”—(যাত্রী, পৃ ১৭-১১)।

ছোটভাই রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে দাদা সোমেন্দ্রনাথের গর্ব ছিল খুব। তা সত্যক অহুভব করা যায় রবীন্দ্রনাথেরই উক্তিতে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনস্মৃতির ‘কবিতা-রচনারস্তু’ অধ্যায়ে লিখেছেন : “হরিণশিঙুর নতুন শিং বাহির হইবার সময় সে যেমন যেখানে-সেখানে গুঁতো মারিয়া বেড়ায়, নতুন কাব্যোদগম লইয়া আমি সেইরকম উৎপাত আরম্ভ করিলাম। বিশেষত, আমার দাদা আমার এই সকল রচনায় গর্ব অহুভব করিয়া শ্রোতা-সংগ্রহের উৎসাহে সংসারকে একেবারে অতিষ্ঠ করিয়া তুলিলেন। মনে আছে, একদিন একতলার আমাদের জমিদারি-কাছারির আমলাদের কাছে কবিত্ব ঘোষণা করিয়া আমরা দুই ভাই বাহির হইয়া আসিতেছি, এমন সময় তখনকার ‘গ্রামশাল পেপার’ পত্রের এডিটর শ্রীযুক্ত নবগোপাল মিত্র সবেমাত্র আমাদের বাড়িতে পদার্পণ করিয়াছেন। তৎক্ষণাৎ দাদা তাঁহাকে গ্রেফতার করিয়া কহিলেন, ‘নবগোপালবাবু, রবি একটা কবিতা লিখিয়াছে,— শুধু না।’ তনাইতে বিলম্ব হইল না। কাব্য-গ্রন্থাবলীর বোকা তখন ভারি হয় নাই।

কবি-কীর্তি কবির জামার পকেটে পকেটেই তখন অনায়াসে ফেরে। নিজেই তখন লেখক, মুদ্রাকর, প্রকাশক—এই তিনি-এক একে-তিন হইয়া ছিলাম। কেবল বিজ্ঞাপন দিবার কাজে দাদা আমার সহযোগী ছিলেন।” অল্পত্র ঐ জীবনস্মৃতির খসড়াতেই আরো লিখেছেন : “পাহাড় হইতে ফিরিয়া আসিয়া ‘বনফুল’ নামে যে একটি কবিতা লিখিয়াছিলাম সেটি বোধকরি জ্ঞানাক্ষরেই বাতির হইয়াছিল। এবং বছর তিন-চার পরে দাদা সোমেন্দ্রনাথ অঙ্ক পক্ষপাতিত্বের উৎসাহে এটি গ্রন্থ আকারে ছাপাইয়াও ছিলেন।”

মোটের উপর ইত্যাকার বর্ণনা থেকে বেশ বোকা যায়, রবীন্দ্র-প্রতিভার অগ্রগতির প্রথমযুগের গোড়া থেকেই তাঁর কাব্যচর্চার এবং সঙ্গীতসাধনার প্রধান ও আন্তরিক উৎসাহদাতা ছিলেন দাদা সোমেন্দ্রনাথ।

এখন, এই অধ্যায়ের আরম্ভে কবিগুরু লেখার যে উদ্ধৃতি দিয়েছি—সেটা পড়লেই বোকা যাবে, কেন রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন “কবে যে গান গাহিতে পারিতাম না তাহা মনে পড়ে না।”—আর বস্তুতপক্ষে যদিও অত্যাশ্রয়ের মত ওস্তাদদ্বয়ানার জালে তিনি বাঁধা পড়েন নি—গান শিকার ব্যাপারে কোনো কষ্টসাধ্য কুহুসাধনা ছিল না তার,—তবুও তাঁর জীবনে সংগীতপ্রতিভা বিকাশের প্রধান ও উত্তম সহায়ক ছিল তাঁর এই পারিবারিক সাক্ষাতিক পরিবেশ। তার উপরে, বাড়িতে নিত্য আমন্ত্রিত হতেন বড় বড় ওস্তাদ-গায়করা—অনেকে আবার বাড়ির গৃহশিক্ষক হিসেবেও নিযুক্ত ছিলেন—এসব তো কোনো মতেই প্রতিভাধর বালক কাব রবীন্দ্রনাথের লক্ষ্য এড়িয়ে যেতে পারে না। তাঁদের সান্নিধ্যও তিনি পেয়েছিলেন কিছু-না-কিছু—সেটাই এবার আমরা দেখব।

১৯২১ সালের কোনো একসভায় রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “বাল্যকালে স্বভাবদোষে আমি যথারীতি গান শিখি নি বটে, কিন্তু ভাগ্যক্রমে গানের রসে আমার মন রসিয়ে উঠেছিল। তখন আমাদের বাড়িতে গানের চর্চার বিরাম ছিল না। বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন সংগীতের আচার্য, হিন্দুস্থানী সংগীতকলায় তিনি ওস্তাদ। বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন। অতএব ছেলেবেলায় যে-সব গান সর্বদা আমার শোনা অভ্যাস ছিল, সে শব্দের দলের গান নয়;—তাই আমার মনে কালোয়াতি গানের একটা ঠাট আপনা-আপনি জমে উঠেছিল। রাগরাগিণীর বিশুদ্ধতা সম্বন্ধে ষাঁরা অভ্যস্ত শুচিবায়ুগুণ্ড, তাঁদের সঙ্গে আমার তুলনাই হয় না, অর্থাৎ স্বরের সূক্ষ্ম খুঁটিনাটি সম্বন্ধে কিছু-কিছু ধারণা থাকা সম্বন্ধে আমার মন তার অভ্যাসে বাঁধা পড়ে নি—কিন্তু ওই কালোয়াতি সঙ্গীতের রূপ এবং রস সম্বন্ধে একটা সাধারণ সংস্কার ভিতরে-ভিতরে আমার মনের মধ্যে পাকা হয়ে উঠেছিল”—(সবুজপত্র ১৩২৮ ভাদ্র)। আজ একথা অনেকেই জানেন যে, রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতজীবনের প্রথম গুরু—এই বিষ্ণু চক্রবর্তী। তিনি ছিলেন আদিসমাজের বৈভবিক গায়ক, স্বয়ং

রাজা রামমোহন রায় কর্তৃক সেখানে নিযুক্ত হয়েছিলেন। পবনর্তীকালে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ তাঁকে নিজ বাড়ির গৃহশিক্ষক হিসাবে আমন্ত্রণ জানান। বিষ্ণু চক্রবর্তী হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতে বড় ওস্তাদ হয়েও, গৎ বাঁধা-নিয়মে শুধু শুধু সা-বে-গা-মা অভ্যাসের দ্বারা যাতে শিশুচিত্ত সঙ্গীতের প্রতি বিমূৰ্ণ না হয়ে ওঠে সেইজন্তে, -পাড়াগেয়ে ছড়াতে স্বর বসিয়ে সহজ-সহজ তাল সহযোগে বাংলা গান শেখাতে শুরু কবেন প্রথম জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ির ছেলেমেয়েদের। সে সব পূর্বনোদিনের মনোবশ ইতিকথাই কবি নিজে লিখেছেন তাঁর শেষ বয়সে : “বিষ্ণুর কাছে দীর্ঘ গান শুরু হয়েছে শিশুকাল থেকে। গানের এই পাঠশালায় আমাকেও ভর্তি হতে হল।...শিশুদের মন-ভোলানো প্রথম সাহিত্য-শেখানো মান্নের মুখের ছড়া দিয়ে,—শিশুদের মন-ভোলানো গান-শেখানোও শুরুও সেই ছড়ায়—এইটে আমাদের উপর দিয়ে পরখ করানো হয়েছিল।...যে কয়দিন আমাদের শিক্ষা দেবার কর্তা ছিলেন সেজ্ঞাদা, ততদিন বিষ্ণুর কাছে আনমনা ভাবে ব্রহ্মসঙ্গীত আউড়েছি। কখনো কখনো যখন মন আপনা হতে লেগেছে তখন গান আদায় কবেছি দরজার পাশে দাঁড়িয়ে।”—রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ১৪২-১৪৩)।

যদিও রবীন্দ্রনাথ বলেছেন তখন তিনি শিশু—তবু আমরা দেখতে পাই, তাঁর প্রতিভাদীপ্ত জীবনে ভাবতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতেব অন্তর্নিহিত বসটি কিন্তু প্রথম জেপে উঠেছিল ঐ ওস্তাদ গায়ক বিষ্ণু চক্রবর্তীবই সাহচর্যে—এবং একে পরে আরো স্নন্দব ও সমৃদ্ধভর করে তোলেন গায়ক যতুভট্ট। সে-কথা একটু বাদেই যথাস্থলে আসছে,—তবে এর কিঞ্চিৎ আগে-পরে সেই বালক বয়সেই এক চমৎকার বৃদ্ধ বন্ধু লাভ করেছিলেন রবীন্দ্রনাথ,—তখন কবিতা পড়ে শোনার জন্তে তার মত এমন উপযুক্ত শ্রোতা-বন্ধুও তিনি বড় পাননি। বন্ধুটির মাথাভবা টাক, চোখচুটো অবিবাহশাস্ত্রে সমৃদ্ধ, —মুখের ভিতরে দাঁতের কোনো বালাই ছিল না। তাঁর নিত্যসঙ্গিনী ছিল একটি গুড়গুড়ি, আর কোলের ভিতর একটি সেতার, কণ্ঠে অবিরাম গান। নাম তাঁর শ্রীকৃষ্ণ সিংহ

শ্রীকৃষ্ণ সিংহ। তাঁরই মুখে শোনা কোনো এক হিন্দীগানের স্বর ভেঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচনা করেছিলেন ‘অস্তরতর, অস্তরতম তিনি যে, তুলো না রে তাঁয়।’ “এই গানটি”—রবীন্দ্রনাথ বলেন : “শ্রীকৃষ্ণবাবু পিতৃদেবকে শোনাইতে শোনাইতে আবেগে চোঁকি ছাড়িয়া উঠিয়া দাঁড়াইতেন। সেতারে ঘন ঘন ঝংকার দিয়া একবার বলিতেন, ‘অস্তরতর অস্তরতম তিনি যে, তুলো না রে তাঁয়।’ এই বৃদ্ধ...টি যেমন আমার পিতার, তেমন দাদাদের, তেমন আমাদেরও বন্ধু ছিলেন। আমাদের সকলেরই সঙ্গে তাঁহার বয়স মিলিত।” তিনি ছিলেন রায়পুরার সিংহ পরিবারের প্রখ্যাত লর্ড এন্স-পি-সিংহের জ্যেষ্ঠতাত। এই বৃদ্ধ শ্রীকৃষ্ণ সিংহের জন্ম তারিখ ১৮৪১ খ্রিঃ।



১৫.০০

তবে বিশেষ করে তাঁর গান যে, কবির মনের উপর কী অসম্ভব প্রভাব বিস্তার করেছিল কেবল এই সম্পর্কে কবি নিজেকে যা বলেছেন তাই শোনা যাক : গান স্বয়ং আমি শ্রীকণ্ঠবাবুর প্রিয় শিষ্য ছিলাম। তাঁর একটি গান—‘ময় ছোড়ো’ ব্রজকি বাসরী’, এই গানটি আমার মুখে সবাইকে শোনার জন্তে তিনি আমাকে ঘরে ঘরে টেনে নিয়ে বেড়াতেন। আমি গান ধরতাম, তিনি সেতারে বংকার দিতেন এবং যেখানটিতে গানের প্রধান বোঁক ‘ময় ছোড়ো’,—সেখানটাতে মেতে উঠে তিনি নিজেকে যোগ দিতেন। ও অপ্রাস্তভাবে সেটা কিরে ফিরে আবৃত্তি করতেন এবং মাথা নেড়ে মুগ্ধদৃষ্টিতে সবার মুখের দিকে চেয়ে যেন সবাইকে ঠেলা দিয়ে ভালো-লাগায় উৎসাহিত করে তোলার চেষ্টা করতেন।...আমাদের বাড়ির বন্ধু শ্রীকণ্ঠবাবু দিনরাত তলিয়ে থাকতেন ঐ গানের মধ্যে।...বারান্দায় বসে বসে চামেলির তেল মেখে স্নান করতেন ; হাতে থাকত গুড়গুড়ি, অধুনি তামাকের গন্ধ উঠত আকাশে ;—গুন্‌গুন্‌ গান চলত—ছেলেদের টেনে রাখতেন চারদিকে। তিনি ত গান শেখাতেন না, গান তিনি দিতেন ;—কখন তুলে নিতুম জানতে পারতুম না।

সমস্যা রবীন্দ্রনাথ জন্মেছিলেন একটি সুন্দর কবি-মন নিয়ে,—যে মনের মুক্তি ও বিকাশ ঘটে অবাধ স্বাধীনতায়—কোনো বাঁধাধরা নিয়মের গণ্ডীর ভিতর তা সম্ভব নয়। কিন্তু যারা সাধারণ, তাঁরা এসব বুঝবেন কী করে,—অথচ রবীন্দ্রনাথ বুঝেছিলেন নিজেকে ; তাই তাঁকে বলতে শুনি : “যখন আমার কিছু বয়স হয়েছে তখন বাড়িতে খুব বড় ওস্তাদ এসে বসলেন যদুভট্ট।...ছেলেবেলায় আমি [এই, একজন বাঙালী

শুণীকে দেখেছিলাম, গান যার অন্তরের সিংহাসনে রাজমহাদায় ছিল
যদুভট্ট

—কাঠের দেড়িড়ে ভোজপুরী দারবানের মত তাল ঠোকাঠুক করত না।...যদুভট্ট, আমাদের গানের মাষ্টার, আমাদের বাড়ির সভাগায়ক,—একটা মস্ত ভুল করলেন, জেদ ধরলেন আমাকে গান শেখাবেনই। কিন্তু আমাব একটা গুণ আছে... কোথাও মাষ্টারির ভঙ্গি দেখালেই দৌড় দিয়েছি। আমি তাঁর ঘরের সামনে দিয়ে দৌড় দিতাম।...ছোটবেলায় আমার গলা খুব ভাল ছিল। তিনি কত চেষ্টা করেছেন আমাকে গান শেখাবার জন্তে, কিন্তু মেরেকেটেও আমাকে বাগ মানাতে পারেন নি। সে-খাতের ছেলেই আমি নই। কোনো রকম শেখার ব্যাপারে আমার টিকিটিও খুঁজে পাবার যো ছিল না।...আমি অত্যন্ত ‘পলাতক’ ছিলাম বলে কিছু শিখি নি, নইলে কি তোমাদের কাছে আজকে খাতির কম হত!...আড়ালে-আবডালে থেকে যেটুকু শুনেছি—সেটুকুই আমার শেখা।...যদুভট্টের কাছ থেকেও তেমনি কিছু-কিছু সংগ্রহ করেছিলুম লুকিয়ে-চুরিয়ে। ভাল লাগল কাকি হুরে ‘কমবুয় বরখে আজ বাদরওয়া’—রয়ে গেল আজ পর্যন্ত আমার বর্ষার গানের সঙ্গে দল বেঁধে।...তাঁর থেকেই পেয়েছি আমি গানের প্রেরণা। বর্ষার দিনে, ভিতরে ভূপালী হুরের আলাপ

চলছে, আমি বাইরে থেকে শুনিছি। আর কী আশ্চর্য, ...পরবর্তী জীবনে আমি বহু বর্ষার গান রচনা করেছি তার প্রায় সবকটিতেই অভূতভাবে এসে গেছে ভূপালীর স্বর। কাজেই সংগীতশিক্ষাটা আমার সংস্কারগত,—ধরাবীধা রুটিনমাসিক নয়”—(তীর্থংকর)।

রবীন্দ্রনাথের এই উক্তিগুলি পড়লে পরিষ্কার বোঝা যায়, যে, যত্নভট্টের শিষ্যত্ব তিনি গ্রহণ করেন নি কিংবা বিষ্ণু চক্রবর্তী হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকলায় একজন বড় ওস্তাদ হওয়া সত্ত্বেও—তঁার কাছ থেকেও নেন নি উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের কোনো পাঠ। তবে এঁদের প্রতিভার একজন বিশিষ্ট সমঝদার ছিলেন প্রতিভা-সমুজ্জলিত কবি রবীন্দ্রনাথ,—তাদের প্রতি মনে-প্রাণে শ্রদ্ধাবানও। বিশেষ করে যত্নভট্টের গান তাঁকে সারা জীবন প্রেরণা যোগিয়েছে—এ কথা তিনি সর্বত্রই বিনতচিত্তে ঘোষণা করেছেন,—যত্নভট্ট রচিত গানের স্বর ও তালের হুবহু অনুকরণে নিজের লিখেছেন কয়েকটি গান।

জোড়াসাঁকোর বাড়িতে যত্নভট্ট আমন্ত্রিত হবার আগে বালক রবীন্দ্রনাথ এক নাম-না-জানা গায়কের সম্পর্শে আসেন। ঐ গায়ক সম্বন্ধে অতি সামান্য বিবরণ পাওয়া

যায় তাঁর স্মৃতিকথায় : “অচেনা অতিথি একদিন লেপ-মোড়া তম্বুরা নাম-না-জানা গায়ক কাঁখে করে, তার পুঁটুলি খুলে, বসবার ঘরের একপাশে পা ছড়িয়ে দিলেন।...সেই অজানা গাইয়ে আপন ইচ্ছে মত রয়ে গেলেন কিছুদিন। কেউ কোনো প্রশ্নও করলেন না। ভোরবেলা মশারি থেকে টেনে বের করে তাঁর গান শুনেতম। নিয়মের শেখা ঝাদের ধাতে নেই, তাদের শখ অনিয়মের শেখায়। সকালবেলার স্বরে চলত—‘বংশী হমারি রে’।”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ১৪৩-১৪৪)।

এইখানে নিজের মনোভাবের বিশ্লেষণ করেছেন রবীন্দ্রনাথ এই বলে যে, ‘নিয়মের শেখা ঝাদের ধাতে নেই, তাদের শখ অনিয়মের শেখায়’,—আর বস্তুতঃ এমনতর অনিয়মের মধ্যেই গান শিখতে গিয়ে তাঁকে আমরা উৎসাহ পেতে দেখি—তঁার দাদা

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের বন্ধু অক্ষয় চৌধুরী এবং কবি বিহারীলাল অক্ষয় চৌধুরী চক্রবর্তীর কাছ থেকেও। এই দু-জনের সাহচর্য, গান রচনার ক্ষেত্রে,

রবীন্দ্রনাথের বালকচিত্তে যে কী গভীর রেখাপাত করেছিল তা এঁদের সম্পর্কে রবীন্দ্ররচিত সামান্য প্রশস্তিগুলো পড়লেই যে কেউ বুঝতে পারবেন। সে সবার কিয়দংশ এখানে উদ্ধার করছি। রবীন্দ্রনাথ ‘জীবনস্মৃতি’-তে লিখেছেন অক্ষয় চৌধুরীর কথা : “বাংলা কত উদ্ভট গানই তাঁহার মুখস্থ ছিল। সে-গান স্বর-বেহুৱে যেমন করিয়া পারেন, একেবারে মরিয়া হইয়া গাহিয়া যাইতেন। সে-সম্বন্ধে শ্রোতার আপত্তি করিলেও তাঁহার উৎসাহ অক্ষুণ্ণ থাকিত।...গান এবং খণ্ডকাব্য লিখিতেও ইহার ক্রিয়া অসামান্য ছিল। অথচ নিজের এই-সকল রচনা সম্বন্ধে তাঁহার লেশমাত্র মমত্ব ছিল না। কত ছিন্নপত্র তাঁহার কত পেন্সিলের লেখা ছড়াছড়ি যাইত, সেদিকে খেয়ালও করিতেন না।...ইহার অনেক গান লোককে গাহিতে শুনিয়াছি, কে যে তাহার স্ফুটিত

তাহা কেহ জানেও না।—“অক্ষয় চৌধুরীর লেখা বহুগান তাঁর বন্ধু জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচিত ‘স্বরলিপি-গীতি-মালা’য় সন্নিবিষ্ট আছে। প্রায় ঐ একই সঙ্গ বিহারীলাল সম্পর্কে বলেছেন রবীন্দ্রনাথ: “তিনি আমাকে যথেষ্ট শ্রদ্ধা করিতেন। দিনে-দুপুরে যখন-তখন তাঁহার বাড়িতে গিয়া উপস্থিত হইতাম।...আমি বালক হইলেও এমন একটি উদার হৃদয়তার সঙ্গে তিনি আমাকে আহ্বান করিয়া লইতেন যে, মনে লেশমাত্র সংকোচ থাকিত না। তাহার পরে ভাবে ভোর হইয়া কবিতা শুনাইতেন, গানও গাহিতেন। গলায় যে তাঁহার খুব বেশি স্বর ছিল তাহা নহে, একেবারে বেহুয়াও তিনি ছিলেন না...স্বরে যাহা পৌছিত না—ভাবে তাহা ভরিয়া তুলিতেন।...তাঁহার গানে স্বর বসাইয়া আমিও তাঁহাকে কখনো-কখনো শুনাইতে যাইতাম”—(জীবন স্মৃতি, পৃ ৭৩)। অধিকন্তু “বান্দ্র্যাকি-প্রতিভায় অক্ষয়বাবুর কয়েকটি গান আছে এবং ইহার দুইটি গানে বিহারী চক্রবর্তী মহাশয়ের সারদামঙ্গল-সঙ্গীতের দুই এক স্থানের ভাষা ব্যবহার করা হইয়াছে”—এতথ্যও ত কবি স্বয়ং আমাদের জানিয়েছেন তাঁর জীবনস্মৃতিতেই। এরও আগে, ছেলেবেলার কথা মনে করে এমন অনিয়মের শেখা সম্পর্কে অগ্রা অধ্যায়ে লিখেছেন তিনি: “আমার পিতার অন্তরের কিশোরী চাটুর্জে এককালে পাঁচালির দলের গায়ক ছিল। সে আমাকে পাহাড়ে কিশোরী চট্টার্জে থাকিতে প্রায় বলিত, ‘আহা দাদাজি, তোমাকে যদি পাইতাম তবে পাঁচালির দল এমন জমাইতে পারিতাম, সে আর কী বলিব।’ শুনিয়া আমার ভারি লোভ হইত—পাঁচালির দলে ভিড়িয়া দেশদেশান্তরে গান গাহিয়া বেড়ানোটা মহা একটা সৌভাগ্য বলিয়া বোধ হইত। সেই কিশোরীর কাছে অনেকগুলি পাঁচালির গান শিখিয়াছিলাম—‘ওরে ভাই, জানকীয়ে দিয়ে এসো বন’, ‘প্রাণ তো অস্ত হল আমার’, ‘রাঙাজবায় কী শোভা পায় পায়’...এই গানগুলিতে আমাদের আসর যেমন জমিয়া উঠিত এমন স্বর্ঘের অগ্নি-উজ্জ্বাস বা শনির চন্দ্রময়তার আলোচনায় হইত না”—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৫৮-৫৯)। আমরা আরো জেনেছি রবীন্দ্রনাথেরই উক্তি থেকে, যে তাঁর বাল্যকালে তাঁদের ঘরে ওস্তাদের অভাব ছিল না;—সেই স্বদূর অষোধ্যা, গোয়ালিয়র ও মোরাদাবাদ থেকে পর্যন্ত ওস্তাদরা আসতেন। তাছাড়া ঘরেও বাঁধা ছিলেন বড় বড় ওস্তাদ,—কিন্তু এঁদের সবার বিস্তারিত বর্ণনা খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে নিতুল ভাবে পাওয়া সম্ভব নয় বলেই—ওস্তাদ গায়ক হিসাবে এখানে আপাততঃ সর্বজনবিদিত বিষ্ণু চক্রবর্তী, বহুভট্ট প্রমুখের নামই কেবল বিশেষভাবে উল্লেখ করা হল। বাংলার বাইরের ওস্তাদদের মধ্যে বরোদার তৎকালীন প্রসিদ্ধ গায়ক মৌলাবল্লভ মৌলাবল্লভ রাধিকা গোস্বামী গ্রামহন্দর মিশ্র এসে কিছুদিন ছিলেন জোড়াসাঁকোর বাড়িতে।—সর্বশেষে এসেছিলেন রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী ও গ্রামহন্দর মিশ্র। ততদিনে রবীন্দ্রনাথ তাঁর বালাজীবন উত্তীর্ণ হয়ে গেছেন। উক্ত রাধিকা গোস্বামী (১৮৬১-১৯২৫) ব্রাহ্মসমাজেরও

গায়ক ছিলেন। গীতসম্রাসী দিলীপকুমার রায়ের বিবৃতিতে জানা যায় : “রাধিকাবাবু সারা বাংলায় গৌসাইজি বলেই বিখ্যাত। বিংশ শতকে বাংলায় এত নামডাক আর কোনো ধ্রুপদীর হয় নি।...মিশ্রদের ঘরানা-ধ্রুপদ, মুসলমানি-ধ্রুপদ, খাণ্ডারবাণী-ধ্রুপদ, গৌরহারবাণীর ধ্রুপদ, বিষ্ণুপুৰী ধ্রুপদ—আরো কতরকম ধ্রুপদের পুঁজিই যে তাঁর ছিল।...পণ্ডিত ভাতখণ্ডের বিশেষ ইচ্ছা ছিল তাঁর কাছ থেকে বহু অপ্রচলিত রাগের ধ্রুপদ তুলে নেওয়ার। দুভাগ্যবশত সে-সুভ যোগাযোগ হয়ে ওঠেনি লক্ষ্মীয়ে আমি এঁদের দুজনের পরিচয় করিয়ে দেওয়া সম্ভবও। পণ্ডিতজি আমাদের বলতেন যে ধ্রুপদে এমনতর বিশ্ময়কর পাণ্ডিত্য তিনি খুব কমই দেখেছেন সারা ভারতে।...গৌসাইজির স্বভাবগত মাধুর্য ছিল অবর্ণনীয়। তাঁর বাংলা গানেও এ মাধুর্য বিকীর্ণ হত”—(সাক্ষাৎকো, পৃ ১৬০)। রবীন্দ্রনাথ-রচিত ‘বিমল আনন্দে জাগারে’—এ বাংলা গানটি তিনি সেকালে গ্রামোফোন-রেকর্ডে গেয়েছেন—তাঁর স্বকীয় ভঙ্গিমায়া। এর স্বরলিপি বিশ্বভারতী প্রকাশ করেছেন স্বরবিতান ৪৫ খণ্ডে। এই গুণী গায়ক সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন একজায়গায় : “অগাধ গায়কদের মধ্যে যত্বেত্তর কাছের তিনি শিক্ষা পেয়েছিলেন।...সকলেই জানেন রাধিকা গোস্বামীর কেবল যে গানের সংগ্রহ ও রাগরাগিণীর রূপজ্ঞান ছিল তা নয়, তিনি গানের মধ্যে বিশেষ একটি রস সঞ্চাব করতে পারতেন। সেটা ছিল ওস্তাদের চেয়ে কিছু বেশি। সেটা যদি না-ও থাকত তবু তাঁকে আমরা ওস্তাদ বলেই গণ্য করতুম, এবং ওস্তাদের কাছ থেকে যেটা আদায় করবার তা আমরা আদায় করতুম—আমরা আদায় করেও ছিলাম। সে-সব কথা সকলের জানা নেই”—(প্রবাসী, ১৩৩৫ অগ্রহায়ণ)।

মোটের উপর জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে আগত যাবতীয় গায়ক শিল্পীদের গান একেবারে শৈশবকাল থেকেই রবীন্দ্রনাথ শুনে এসেছেন প্রকার সঙ্গ এবং এঁদের কাছ থেকেই পেয়েছেন ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতেব নানা পদ্ধতির সম্ভান—কিন্তু কাব্যে শিগ্ধ গ্রহণ করে নয়—কেবলমাত্র শোনার মধ্য দিয়েই,—এই মন্তব্যটির সমর্থনে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথেরই একটি উক্তি এখানে প্রণিধানযোগ্য মনে করি। রবীন্দ্রনাথ কোনো এক প্রকাশ্য সভায় বলেছিলেন : “বাল্যকাল থেকে আমি সকল বিদ্যালয়েরই পলাতক ছাত্র;—সঙ্গীত-বিদ্যালয়ও আমার হাজিরা-বই দেখলে দেখা যাবে আমি সেখানে অধিকাংশ কালই গরহাজির ছিলাম”—(সবুজপত্র, ১৩২৮ ভাদ্র)।

সুতরাং উপরে বর্ণিত রীতি অনুসারে সঙ্গীতসম্পর্কীয় জ্ঞানলাভ একমাত্র রবীন্দ্রনাথের পক্ষেই সম্ভব হয়েছিল তাঁর অসামান্য দিগ্‌বিজয়ী প্রতিভার গুণেতে;—এই মূল কথাটি ‘রবীন্দ্রনাথের বাল্যজীবনে সঙ্গীতের প্রভাব’ নিয়ে আলোচনা করার ক্ষেত্রে বিশেষভাবে উপলব্ধি করার যেমন প্রয়োজন আছে,—তেমনি এ-ও আমাদের মনে রাখতে হবে, যে, রবীন্দ্রনাথের প্রতিভাকে চিনতে পেরেছিলেন যিনি (বিশেষতঃ যখন সেই প্রতিভা ছিল

অঙ্কুরে একাত্ম) এবং তা চিনে সর্বদা নিজের সঙ্গে সঙ্গে রেখে কবির জীবনের লক্ষ্যকে সচেতন করে দিয়ে কেমন সুন্দর ও সার্থক করে তুলেছিলেন, তিনি আর কেউ নন—রবীন্দ্রনাথেরই অগ্রজ শ্রদ্ধেয় জ্যোতিবিন্দুনাথ ঠাকুর। কারণ একমাত্র তাঁরই কাছে অল্পমত শিষ্যের মত বসে সঙ্গীতের শিক্ষানবিসি করেছিলেন রবীন্দ্রনাথ প্রথম জীবনে। শিক্ষানবিসিটা ত প্রচলিত প্রথা মত শুধু শুধু গান করা কিংবা কণ্ঠসাধনার ব্যাপার ছিল না—সেটা ছিল, সঙ্গীত-রচনা এবং সঙ্গীতে টুল্লিখিত ভাষার ভাব অমুখ্যায়ী স্বর-সৃষ্টি কিংবা বিবিধ স্বরের অন্তর্নিহিত ভাব অমুখ্যায়ী গানের কথার সংযোজন কী ভাবে করতে হয়—এই ধরনের কাজেতেই রবীন্দ্রনাথকে অধিক উৎসাহ ও প্রেরণা দিয়েছিলেন সংস্কারমুক্ত সঙ্গীতজ্ঞ জ্যোতিবিন্দুনাথ,—যা অল্প কোনো তথাকথিত ওস্তাদের দ্বারা সম্ভব হত না কোনো কালেই। কাজেই এর পরিপ্রেক্ষিতে এইটুকু বলা যায়,—যদি না কবিগুরু, সংগীত-সৃষ্টির প্রেরণা তাঁর দাদা জ্যোতিবিন্দুনাথের কাছ থেকে উপরোক্ত রীতিতে লাভ করতেন তাহলে আমরাই কি আর তাঁকে এমন সংগীত-রচয়িতা হিসাবে পেতাম কখনও—তা কে জানে!

রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপি ও শিল্পীর স্বতন্ত্রতা

‘স্বরচিত গানে কিংবা কবিতায়, এদের ভাব ও অর্থ অমুখ্যায়ী বরাবর স্থব আরোপ করতেন রবীন্দ্রনাথ নিজেই—এ-কথাটা আমরা মোটামুটিভাবে সকলেই জানি; কিন্তু সেই আরোপিত স্থব যে কীভাবে রক্ষিত হয়ে আসছে—তাব স্পষ্ট ধারণা হস্ত অনেকের নেই। এই প্রসঙ্গে সর্বাগ্রে এটুকু জানা প্রয়োজন যে,—গানে কিংবা কবিতায় স্বর দেওয়া মাত্র রবীন্দ্রনাথ ব্যস্ত হয়ে পড়তেন এমন কাকর জংগে, যে তাঁর গানে আরোপিত স্বরটি সঙ্গে সঙ্গে ধরে রাখতে পারে। কিন্তু তা শুধু-শুধু কানে শুনে কবির উদ্দেশ্য

আমাদের দেশীয় চালত প্রথামত কেবলমাত্র স্মৃতিতে ধরে রাখলে ত চলবে না; তাহলে যে আবার কালের স্রোতে সেই তাৎক্ষণিক আরোপিত স্বরটি ভুলে যাবার এমন কি বিকৃত হবাবও আশংকা থেকে যায়—এনিশ্চয় কবির দুতাবনার অন্ত ছিল না।

পাশ্চাত্যসঙ্গীতের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের পরিচয় ছিল বাল্যাবধি। তিনি জানতেন, সেই দেশের স্বরকারদের স্বর স্থায়িভাবে ধরে রাখার বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিটা যে কি;—এর সমর্থনে বলতেনও: “পাশ্চাত্যসঙ্গীতের একটা সুবিধা এই যে তাকে ষ্টাফ-নোটেশান দিয়ে একেবারে পাকা করে বেঁধে দেওয়া হয়। তার উপরে আর কেউ কলম চালাতে পারে না। বড় বড় কন্ডাক্টররা সেই জিনিসই একরকম করে রূপ দেন এবং তার চেয়ে কম প্রতিভা যাদের তারা অল্পরকম করে প্রকাশ করে। কিন্তু মিউজিকটা কান্নেমী করে লিখে দেওয়া হয় বলে তার স্থায়িত্ব চিরকালের। যেমন একই কবিতাকে

কেউ খারাপ করে পড়ে—কেউ ভাল করে পড়ে, কিন্তু কবিতাটা [অর্থাৎ কবিতার অক্ষর বা শব্দগুলো] তো তাতে বদল হয়ে যায় না। বিষ্ঠহোভেনের মিউজিকের উপরে কলম চালাতে কি কেউ ভরসা করবে ?”—(স্বরধুনী ১৩৭২ আশ্বিন। শ্রীনির্মল-কুমারী মহলানবিশ রচিত ‘পুরোনো স্মৃতি’)।

এই বক্তব্যের ভাবধারাটাই ছিল কবিগুরু গানের স্ব-আরোপিত স্বরকে অবিকৃত ভাবে বাঁচিয়ে রাখার অত্যন্ত আদর্শ। শুধু গানের স্বরই বা বলি কেন,—নিজের প্রতিটি সৃষ্টিকে যে-কবে হোক পাকা করে বেঁধে রাখার দিকেই যে তাঁর ঝোঁক ছিল বরাবর, এদের উপর অল্প কারোর কলমচালানোর ঘোর বিরোধী ছিলেন তিনি—এর স্থানিষ্টই প্রমাণ পাওয়া যায় তাঁর নিজ উক্তিতেই :

“রচনা যে করে, রচিত পদার্থের দায়িত্ব একমাত্র তারই; তার সংশোধন বা উৎকর্ষসাধনের দায়িত্ব যদি আর-কেউ নেয় তাহলে কলাজগতে অরাজকতা ঘটে। ...সাহিত্যে সঙ্গীতে এমন একদিন ছিল যখন রচয়িতার সৃষ্টিকে একান্তভাবে রচয়িতার অধিকার দেওয়া হুঁহু ছিল। আল ডিভিয়ে ডিভিয়ে নিজের নিজের রুচি অনুসারে সর্বসাধারণে তার উপরে হস্তক্ষেপ করে এসেছে। ...আজকালকার দিনে ছাপাখানা ও স্বরলিপি প্রভৃতি উপায়ে নিজের রচনায় রচয়িতার দায়িত্ব পাকা করে রাখা সম্ভব,—তাই রচনা-বিভাগে সরকারী যথেষ্টাচার নিবারণ করা সহজ এবং করা উচিত”—(প্রবাসী, ১৩৩৪ কাতিক)।

এই উক্তি ১৩৩৪ সালের,—কিন্তু এরও বহু আগে ১২৮৮ সালের মাঘ মাসে ‘ভারতী’ পত্রিকাতে সঙ্গীত সম্পর্কিত এক সমালোচনায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন :

“আমাদের দেশে ভালো স্বরলিপি ছিল না, রাগ-রাগিণীর নাম অসম্পূর্ণরূপে স্বরলিপির কার্য সাধন করিত। কিন্তু এখনো সেই অসম্পূর্ণ স্ববিধার জন্য সম্পূর্ণ অস্ববিধা ভোগ করিবার কোনো কারণ দেখিতেছি না। ইংরাজি স্বরলিপি গ্রহণ কবিত্তে দোষ নাই—তা, না হয় তো নূতন স্বরলিপি নির্মাণ করা হউক।”

পুনশ্চ ১৯২০ সালের ৩০ আগষ্ট তারিখে বিদেশ থেকে কোনো একটা উপদেশমূলক চিঠিতে দেখা যায়, রবীন্দ্রনাথ লিচ্ছেন তখনকার শাস্তিনিকেতন-আশ্রমের ছাত্র শ্রীঅনাদি কুমার দস্তিদারকে : “বিশেষ যত্ন করে স্বরলিপি শিখো। স্বরলিপি এমন শেখা চাই যাতে দেখে-দেখে বই পড়ার মত গান গাইতে পার—এদেশে অনেকেই তা পারে, সুতরাং এ কেবল অভ্যাসসাপেক্ষ। ...দিহুর কাছ থেকে ইংরেজি সঙ্গীতের staff notationও শিখে নিয়ো। ঐ নোটেশনই সর্বশ্রেষ্ঠ এবং ভারতবর্ষের সঙ্গীতকে বিশ্বের কাছে পরিচিত করবার জন্তে ঐ নোটেশনের দরকার হবে। ...স্বরলিপি যদি তোমার আয়ত্ত হয় তাহলে ভারতবর্ষের নানা প্রদেশ থেকে লৌকিক সঙ্গীত তুমি সংগ্রহ করে আনতে পারবে—সেই একটি মস্ত বড় কাজ আমাদের সামনে রয়েছে, এই কাজের ভার তুমি

নেবে বলে সংকল্প কর”—(ইন্দিরা সঙ্গীত-শিক্ষায়তন কর্তৃক প্রকাশিত ‘শ্রীঅনাদিকুমার দত্তদ্বার’ নামীয় স্মারকগ্রন্থ, পৃ ১৪)।

! মোটের উপর স্বরলিপির মাধ্যমে সুর-সংরক্ষণের প্রয়োজনীয়তা এবং এর গুরুত্ব কবিগুরু যেমন নিজের অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়েই অনুভব করেছেন নানা দিক থেকে নানা অবস্থায়,—তেমনি অন্তদেরও এ বিষয়ে সচেতন করে দিতে তাঁর আগ্রহের ও যত্নের কোনো অভাব ছিল না। কিন্তু যুগপৎ বিশ্বয় ও বেদনা বোধ না করে পারি নে, যখন দেখি সঙ্গীত-চর্চার ক্ষেত্রে স্বরলিপির ভূমিকা ও উপযোগিতা সম্পর্কে আমাদের অনেকের ধারণা আজো বড় অস্পষ্ট! এই অস্পষ্টতার কারণটি আজ হতে প্রায় ৮০।২০ বৎসর কাল আগে কবিগুরুর পুরোবর্তী সঙ্গীতাচাষ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় সুস্পষ্ট ভাষায় বিশ্লেষণ করে গেছেন তাঁর ‘গীতসুত্রসার’* গ্রন্থে,—তা পড়ে যদি নিজেকে শুধরে নেবার কোনো অবকাশ মেলে সেই একান্ত প্রত্যাশায়—সেখান থেকে প্রাসঙ্গিক অংশবিশেষ এখানে উদ্ধৃত করছি—

“ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার কখন ছিল না; মুখে মুখেই চিরকাল সঙ্গীত শিক্ষা হইতেছে। সেইজন্ত ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তারা স্বরলিপির উপকার অবগত নহেন। স্বরলিপিদ্বারা সকল প্রকার গানের সুর তাল বিশুদ্ধরূপে লিখা যাইতে পারে, ইহা তাঁহারা বিশ্বাসও করেন না। তাঁহারা বলেন যে, হিন্দুসংগীত অলিখনীয়; কারণ তাঁহারা এই আপত্তি করেন, যে স্বরলিপিদ্বারা যদি বিশুদ্ধরূপেই গান লিখা যাইতে পারে, তবে স্বরলিপি শিখিয়াই লোকে তদ্রূপে গান রীতিমত গাইতে পারে না কেন? অনেক কৃতবিদ্য লোকেও এই তর্কের ভ্রমজালে নিপতিত হন। স্বরলিপির সংকেতাবলি চিনতে, ও তাহার তাৎপর্য বুঝিতে পারিলেই যে গান গাওয়ার ক্ষমতা জন্মে,—এরূপ মনে করা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া হুই-এক বৎসর নিরন্তর অভ্যাস করিলে, তবে লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধরূপে গাওয়া সম্ভব হয়। অতএব স্বরলিপি-প্রণালীর দোষ দেওয়া, কিম্বা সংগীত লিপিবদ্ধ করা অসম্ভব মনে করা, অজ্ঞতার ফল। লিখিত ভাষা সম্বন্ধে এরূপ কেহই মনে করেন না যে, ভাষা লিখার সংকেত—বর্ণমালা—এখনও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। কিন্তু কেবল অক্ষর নির্ভরেই কি সব পাঠ করা যায়? কখনই নহে। বালকে নাটক পড়িতে পারে না; বালক কেন, অস্বদেশীয় ভদ্রসন্তানের মধ্যে অনেক বয়স্ক লোকেও নাটক পড়িতে পারেন না।

* ‘গীতসুত্রসার’ রচিত হয় ১৮৯৭ সালে। এই গ্রন্থটি পড়বার উৎসাহেই, অঙ্কের দ্বীপকুমার রায়ের কাছে গুনেছি,—লাথনো মারিস কলেজ অব মিউজিকের প্রতিষ্ঠাতা পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী বাংলা শিখেছিলেন এবং পরে সমগ্র গীতসুত্রসার তাঁর মাতৃ মরাঠী ভাষায় অনুবাদ করে প্রকাশও করে গেছেন। প্রসঙ্গত আমাদেরও জেনে রাখা উচিত, যে ‘গীতসুত্রসার’ গ্রন্থ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের এক পরম বিশ্বয়কর নৃষ্টি—সঙ্গীতজগতে অমূল্য সম্পদ। গ্রন্থটি তথ্যানিচ্ছ তো বটেই।

তজ্জগৎ যে-অক্ষরে নাটক লিখিত হয়, তাহার দোষ কেহই দেন না ;—সে পাঠকেরই দোষ। কেননা যাহার সংস্কার ও অভ্যাস অধিক, তিনি অন্যায়সেই পড়েন। অতএব সকল কার্য্যেই সাধনা ও সংস্কার,—দুই এরই বিশেষ প্রয়োজন। ভাষার অর্থনির্বাণেই অসংখ্য প্রকার উচ্চারণের প্রয়োজন হয়—কিন্তু বর্ণমালায় তাহার শতাংশের একাংশ সংকেতও নাই। আর তাহা করাও অসম্ভব। তাহা করিলেও অক্ষরের জটিলতা দোষে কেহ কখন লিখিত ভাষা সহজে শিক্ষা কবিত্তে পাবিত না। অভ্যাস ও সংস্কার বলে সংকেতের ঐ অভাব আপনা হইতেই পরিপূর্ণিত হইয়া যায়। অনেক সাহেব ইংলণ্ড হইতে হিন্দী ও বাঙ্গলা ভাষা উত্তম শিক্ষা কুরিয়া আইসেন ;—কিন্তু প্রথমতঃ তাহার বাঙ্গলা ও হিন্দী কথা এ দেশীয় লোক কেহই বুঝিতে পারে না। তাহাতে কেহ এরূপ মনে করে না, যে ঐ সকল ভাষা অলিখনীয়। পুস্তক দেখিয়া যেমন শিক্ষা করিতে হয়, তেমনি প্রথম প্রথম লোকের মুখেও সর্বদা শুনিতে হয়,—তাহা হইলে সংস্কার শীঘ্রই জন্মে। ভাষার গ্রাম্য সংস্কৃতিরও অনেক কার্য্য সংকেতদ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা দুঃসাধ্য। ইহাতেও সংস্কার ও অভ্যাস দ্বারা সেই সকল অভাব পরিপূর্ণ হয়। ভাষাপেক্ষা সংস্কৃত লিখা বরং সহজ,—কেননা ইহা কতকগুলি অপরিবর্তনীয় নিয়মেরই অবলম্বন। সেই নিয়মের অনুবাহন হইলেই, সঙ্গীত লিখা যাইতে পারে। যাহারা সঙ্গীত লিখার চর্চা করে নাই, তাহাদের তাৎক্ষণিক অবস্থাস্থ হওয়া অসম্ভাবিত নহে।”

স্বরলিপি প্রসঙ্গে উপরের উদ্ধৃতিটি প্রত্যেক সঙ্গীতানুশীলনকারীরই পড়া অবশ্যকর্তব্য এবং তা মনোযোগ সহকায়ে পড়িতে পারলে বোঝা যাবে, যে, আমাদের যাবতীয় সাহিত্যের গ্রাম্য সঙ্গীতকেও স্থায়িত্বের অধিকারী করে নেওয়া সম্ভব,—তার গাভারগতিক স্বরলিপি, কথালিপি ‘কালধর্মী’ নামটি ঘুচিয়ে তাকেও করা যায় সর্বকালের। আর সত্যই ত, বিশেষ বিশেষ যুগের সাহিত্যচিন্তাকে যদি ভাবালিপির* মাধ্যমে আমরা স্থায়ীভাবে ধরে রাখতে পারি, তাহলে বিশেষ বিশেষ কালের সঙ্গীতচিন্তাকেই বা কেন ধরে রাখতে পারব না স্থায়ীভাবে—স্বরলিপির মাধ্যমে ?

এখানে রবীন্দ্রনাথের একটি গানের উপমা টানলে হয়ত বিষয়টি, রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষানুরাগীদের কাছে স্পষ্টতর হতে পারে।

‘অন্ধজনে দেহো আলো’—এ গানটি যতদূর জানা যায় রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছিলেন ১৮৯৬ সালের কাছাকাছি। সেই হিসাবে তাঁর বয়স তখন চল্লিশের নীচে। এই গানে

* আমাদের কণ্ঠনিঃসৃত ভাষা ও স্বর দুটোই কানে শোনার জিনিস। কিন্তু যখন এদের আমরা লিখিতভাবে একটা পাকপাকি রূপের মাধ্যমে চোখে দেখার জিনিসও করে তুলি কতকগুলি বিবিধ সাংকেতিক চিহ্ন ও লিপির সাহায্যে,—তখন এদের নাম দিই যথাক্রমে “ভাবালিপি” ও “স্বরলিপি।”

তিনি কবে যে স্বরারোপ করেন ঠিক বলতে পারব না,—তবে তাঁর আরোপিত স্বরের স্বরলিপি প্রকাশিত হয় কাকালীচরণ সেন-কৃত ব্রহ্মসঙ্গীত স্বরলিপিগ্রন্থে বাংলা ১৩১১ (ইং ১৯০৪ ?) সাল নাগাদ [এরও আগে এ গান “১৩০৮ সালে সালের ভাদ্র-সংখ্যা-‘সঙ্গীত প্রবেশিকা’র ১৪৬ পৃষ্ঠায় কাকালীচরণ সেন-কৃত স্বরলিপি সমেত প্রকাশিত” হয়েছিল (ত্রঃ বিশ্ববীণা, ১৩৭৩ আবেণ-আখিন, পৃ ১২২)]—বলাবাহুল্য ওই প্রকাশিত স্বরলিপিতে কবিগুরুর তাত্ত্বিক সঙ্গীতচিন্তাটা বিশেষভাবে দৃঢ় এবং পরিলক্ষিত। এই ‘অন্ধজনে দেহো আলো’ গানটাই রবীন্দ্রনাথ অনেক বৎসরকাল পরে (সম্ভবত তাঁর ৬৪ কি ৬৫ বৎসর বয়সে) যখন গ্রামোফোন-রেকর্ডে গাইলেন তখন দেখা গেল—এর স্বরের উপর, কথার উপর তাঁর পরিণত বয়সের ব্যক্তিগত দরদ আবেগ ও স্বাক্ষর তিনি ফুটিয়েছেন অপূর্ব ভঙ্গীমায়—যা তাঁর ৪০ বৎসর বয়সের আগের দেওয়া স্বরে তিনি ফোটান নি। এই পরবর্তীকালে রেকর্ডে গাওয়া হ্রস্বটিও লিপিবদ্ধ করে প্রকাশ করা হয়েছে বিশ্বভারতী-স্বরবিতান-২৭শ খণ্ডে; এবং সুবিধার বিষয় যে, এর মধ্যে কাকালীচরণ সেনের পূর্বকৃত স্বরলিপিটিও পুনরমুদ্রিত এবং সংযোজিত আছে।

এখন,—উক্ত দুইটি ভিন্ন-ভিন্ন স্বরলিপির মাধ্যমে একই গানের উপর কবিব জীবিতকালের ভিন্ন-ভিন্ন দুই সময়ের যে ভিন্ন-ভিন্ন সঙ্গীতচিন্তার ও হৃদয়াবেগের পরিচয় আমরা পেলাম—সেটা পাওয়া সম্ভব হত না কখনও—যদি না তা স্বর রচনার সঙ্গে সঙ্গে এইভাবে স্বরলিপিবদ্ধ হয়ে থাকত। কাজেই স্বরলিপির মাধ্যমে কোন স্বরকারের সঙ্গীতচিন্তার ঐতিহাসিক মহিমাও যে উপরে বর্ণিত সাহিত্যেরই মতন স্বরলিপিত হতে পারে—এইটুকু বোঝাবার জন্যই আমার এই দৃষ্টান্তের অবতারণা। এমনন্তর দৃষ্টান্ত আরো খুঁজে দেওয়া যায়,—কিন্তু এখানে স্থান অপ্রচুর।

(তবে স্বরলিপিতে কারর ‘গায়কি’ অর্থাৎ গাইবার ঢঙ, এবং মনের ভাবধারাটি যথাযথ ধরা পড়ে না—একথা মেনে নিয়েও বলব,—কৈ ভাষালিপিতে কিংবা কথালিপিতে তো কারর ‘কথকি’ অর্থাৎ কথা বলার ঢঙ, এবং মনোভাবের যথার্থ রূপটি ধরা পড়ে না,—তাই বলে কি ভাষালিপির সঙ্গে আমরা সবাই আড়ি করে বসে আছি?—আমরা কি কেউ অল্পযোগ করে বলি যে, ভাষালিপিতে কথকের ‘কথকি’ তথা কণ্ঠস্বরের চরিত্র কিছুই যখন ধরা পড়ে না—সুতরাং এটাকে ব্যবহারের অযোগ্য করে কেলে রাখা হউক।

না,—তা হয় না কোনো কালেই, কোনো দেশেও।

আসলে ভাষালিপি ক্রটিপূর্ণ হলেও এর ব্যবহারে আমরা দীর্ঘকাল যাবৎ অভ্যস্ত এবং সংস্কারবদ্ধ। এ বিষয়ে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের পূর্বউক্ত উক্তির প্রতি পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে আবার বলি,—ভাষা লেখবার সংকেতাবলী কিন্তু মানবসমাজে আজও অসম্পূর্ণ। ভাষার অর্থ নির্বিশেষে যে অসংখ্য প্রকার উচ্চারণ আবশ্যক হয়—সেই

অল্পপাতে সন্তোষজনক সংকেত আর ভাবালিপিতে কোথায়? তথাপি সারা বিশ্বের চলিত এবং গত, এমন কি বিশ্বতপ্রায় যাবতীয় তথ্যাদি কে না অবগত হচ্ছেন ঐ ভাবালিপিরই সাহায্যে। কাজেই-ভাবালিপি পদ্ধতি তার অসম্পূর্ণতা নিয়েই আমাদের কাছে যেমন আদরগীর, তেমন প্রয়োজনীয়। অথচ অতীতকালিক স্বরলিপির কদর আমাদের কাছে কতটুকুই বা—শুধু তো ঐ এক গানের বেলায়! তাও আবার এরদ্বারা গায়কের ‘গায়কি’ তথা কণ্ঠস্বরের চরিত্র ঠিক ধরা যায় না এই তুচ্ছ অজুহাত দেখিয়ে স্বরলিপির প্রতি বিমূষতার ভাব পোষণ করেন তথাকথিত দ্ব্যয়ঙ্গীল সঙ্গীতবেত্তারা। বেশি—এইটাই বড় দুঃখের বিষয়। এবং এর পরিণতিতে আমরা কি পাই? সত্যের খাতিরে বলতে হয়: সংগীত এবং সঙ্গীতজ্ঞদের মধ্যে একটা অতলম্পর্শী বিশৃঙ্খলার আবর্তন। প্রত্যেকেই শাস্ত্রমানে বিচার করে দেখুন,—আমাদের দেশে অতীতে স্বরলিপি-পদ্ধতি অজ্ঞাত ছিল বলেই তো প্রাচীনকালের বহু গুণী সঙ্গীতস্রষ্টাদের কত অমূল্য সৃষ্টিই আমরা হারিয়েছি। যা-ও বা কিছু গুরুপরম্পরা হিসাবে গায়কদের কণ্ঠ থেকে কণ্ঠে ধরা আছে বলে অনেকে অনেক সময় গর্ব বোধ করেন, তা-ও কি আর যথার্থ অবিকৃত? মোটেই না। এছাড়া স্বরলিপি-পদ্ধতি প্রবর্তিত হবার পরেও দেখা যায়,—প্রামাণ্য স্বরলিপির অভাবে কত বিশিষ্ট সুরকারেরই সুরকে আমরা ষড়্ভুজভাবে ব্যবহার করছি—এমনকি নিজ নিজ মনগড়া রূপ দিয়ে শাজিয়ে সেটা পুনরায় তাঁদেরই নামে চালিয়ে দেবার অপচেষ্টাও কি কম হচ্ছে;—আর এই নিয়ে এক বিশেষজ্ঞের সঙ্গে আরেক বিশেষজ্ঞের চলছে অনবরত কত না মতবিরোধ! এমনতর সব লোকশানের কি কোনো হিসাব আছে?

কিন্তু বলছিলাম,—‘কথকি’ কিংবা ‘গায়কি’র ধর্ম যা,—ভাবালিপি কিংবা স্বরলিপির ধর্ম তা নয়। প্রথমটি অর্থাৎ ‘কথকি’ ও ‘গায়কি’ হল শ্রাব্য—কানে শোনার জিনিস; আর দ্বিতীয়টি অর্থাৎ ‘ভাবালিপি’ এবং ‘স্বরলিপি’ হল পার্থ্য—চোখে দেখার জিনিস। এই মূল পার্থক্যের তাৎপৰ্য বুদ্ধি ও জ্ঞান দিয়ে যথাযথ বুঝতে পারলে এ সম্পর্কীয় সমস্তার সমাধান অমনিতেই হয়ে যাবার সম্ভাবনা—এ ক্ষেত্রে অযথা তর্ক নিম্প্রয়োজন। প্রসঙ্গত মনে পড়ল কবিগুরু একবার বলেছিলেন:

“গান গাওয়াকালীন সব সময় স্বরলিপি হুবহু মনে চলাটা সম্ভবপর হয়ে ওঠে না—বিশেষ করে আমাদের দেশের গানগুলিতে। তার কারণ, আমরা সাধারণতঃ গান লিখি কানে শুনে, চোখে দেখে নয়। শুধু কানে শুনে গান শেখাটাই আমাদের দেশের সঙ্গীতশিক্ষার চলতি পদ্ধতি—সুতরাং অনভ্যস্ততার দরুন, স্বরলিপি সামনে থাকলেও চোখের কাজ সমান তালে চলতে পারে না অনেকের। এই অবস্থায় স্বরলিপি মনে চলতে গেলে...গানের সুর অনড়-অচল হয়ে দাঁড়ায়, একথা একেবারে মিথ্যে নয়। কিন্তু...পশ্চিমের ওরা দু’টোতেই অভ্যস্ত। তাই মনে হয়, যদি ওদের মত

করে তোরাও স্বরলিপির বই সামনে রেখে গান করার অভ্যাসটা স্বভাব-দ্রুত করে ফেলতে পারিস তাহলে বোধহয় গানের সুর পরিবেশনে তত ধারাপ শোনাবে না কখনও।...বিশ্বভারতী কর্তৃক মুদ্রিত স্বরলিপিগুলিকে বিস্তৃত ভাবে অমুসরণ করাই তোদের পক্ষে বিধেয়।” (মাসিক বহুমতী, ১৩৫৪ আঘাট)।

মোটের উপর স্বরলিপির আবশ্যিকতা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বরাবরই সচেতন ছিলেন এই কথা বর্তমান নিবন্ধের শুরুতেই বলেছি; এখনও ফের বলছি, মর্মে মর্মে উপলব্ধি করেছিলেন তিনি এর গুরুত্ব। তাঁর গানকে একমাত্র স্বরলিপিরই সাহায্যে বংশপরম্পরায় অবিকৃত রাখা সম্ভব এটা বুঝেছিলেন বলেই নিজে উচ্চাঙ্গী হয়ে একেবারে গোড়া থেকে তাঁর গানে স্ব-আরোপিত প্রত্যেকটি সুর সুযোগ্য স্বরলিপিকারদের দিয়ে যথানিয়মে লিপিবদ্ধ করিয়ে রেখে যেতে তিনি ভোলেন নি একটুও—এর প্রমাণ : বিশ্বভারতী প্রকাশিত একাধিক স্বরলিপি-গ্রন্থমালা। এখানে প্রসঙ্গত উল্লেখ্য যে, রবীন্দ্রনাথ নিজেও স্বরলিপি করতে এবং পড়তে জানতেন*—কিন্তু একাজ তাঁর অভ্যাসের মধ্যে ছিল না। কাজেই তাঁর কঠোর-স্বতন্ত্র সুর লিপিবদ্ধ করার দায়িত্ব নিয়েছেন,—আমরা স্বরলিপিগ্রন্থগুলি পর্যালোচনা করলে দেখতে পাই, ভিন্ন ভিন্ন সময়ে ভিন্ন ভিন্ন স্বরলিপিকারেরা,—তাঁরা আমাদের কৃতজ্ঞতাজন।

যেহেতু স্বরলিপিই হল কোনো বিশেষ সুরকার-প্রদত্ত গানের সুরের নির্ভুলতা যাচাই করবার একমাত্র প্রামাণ্য মাপকাঠি স্বতরাং একবার প্রকাশিত তথা প্রচারিত, বিশেষ করে স্বয়ং সুরকার কর্তৃক অমুমোদিত স্বরলিপির পরিবর্তন কিংবা সংশোধন, সুরকারের অবর্তমানে, কোনোকালেই যুক্তিযুক্ত কিংবা বৈধ বলে বিবেচিত হতে পারে না। হলে এর দ্বারা স্বরলিপি-আলুগতাকারীদের চিত্তের যেমন নিশ্চিতরূপে বিভ্রান্তির পথে যাবার সম্ভাবনা থাকে, তেমনি স্বরলিপি তৈরী করার আসল উদ্দেশ্যেব মূলও আঘাত পড়ে বিস্তর। এই ব্যাপারটা সংক্ষেপে বিশ্লেষণ করতে গেলে বলতে হয়,—পূর্বতন কোনো স্বরলিপিকার-কৃত স্বরলিপি যদি কোনো কারণে সহসা অম্পষ্ট তথা অবোধ্য হয়ে পড়ে,

* রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং তাঁর রচিত গানের স্বরলিপি করেছেন এবং তাঁরই সহস্তা লিখিত স্বরলিপির কোটো-ষ্টাটু কপি ১৩৪৯ সালের ‘বিশ্বভারতীপত্রিকা’ ভাষ্যসংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছে উষ্টব্য। তাছাড়া ক’ব-কৃত অল্প কোন স্বরলিপি অধিকতর উষ্টব্য আকারে আছে বলে জানা যায় না। তবে ভারত স্বাধীনতা লাভের কিয়ৎকাল পরেই মহাত্মা গান্ধীর নির্দেশানুযায়ী বিশ্বভারতী, বক্সিমচল্লের ‘বন্দেমাতরম’ গানের স্বরলিপি তৈরি করে ১৯৪৭ সালের যুগান্তর এবং অমৃতভাজার পত্রিকায় প্রকাশ করা কালীন তার শিরোনাম হেন : “Vandemataram Swaralipi Set By Rabinranath Tagore” (১) এবং এরও বহুকাল পরে ১৯৬৪, ১৯৬৬, ১৯৬৭, ১৯৬৮, ১৯৭১ সালে প্রকাশিত ‘রবীন্দ্র-জন্মোৎসব’ নামীয় বিশ্বভারতী-গ্রন্থনিবন্ধের পুস্তক-তালিকাগুলির মধ্যে বিজ্ঞাপিত দেখা যায় : “বন্দেমাতরম। রবীন্দ্রনাথ-কৃত স্বরলিপি। ০.৩০”—বিস্ময়ট, ঈষৎ আশ্চর্য এবং তা লেখক-কর্তৃক সংশ্লিষ্টজনের নজরে এলে, অধুনা : “বন্দেমাতরম। সুর : রবীন্দ্রনাথ। ০.০০”—এই আখ্যায় পরিবর্তিত হয়েছে অথচ এমন পরিবর্তনের পিছনে কোন বিশিস্ময় কারণ বর্ণনো হয়নি, এ-ও গবেষণাকারীদের অবশ্য উষ্টব্য।

এমনকি স্বরলিপিতে আবদ্ধ সুরের ভিতরেই যদি কালের পরিবর্তনহেতু সন্দেহজনক ভাবে কোনো গরমিল পাওয়া যায়,—তাইজন্তে উক্ত লিপির উপর কলম চালিয়ে তাকে নূতন আকারে সংশোধন কিংবা অদল-বদল করে নেওয়া কারো পক্ষেই শোভন নয়, সমুচিতও নয়। বরং প্রয়োজন পড়লে একে ব্যবহারের অযোগ্য বলে বাতিল করে দিয়ে সেই জায়গায় নূতন কাগজে নূতনভাবে পৃথক স্বরলিপি তৈরি করাই বাঞ্ছনীয়। কারণ, স্বরলিপি হল লিপিবদ্ধ জিনিস। যে কোনো লিপিবদ্ধ জিনিসকে অদল-বদল কিংবা সংশোধন করতে গেলে তার মধ্যে ধৃত-লিপি সমূহের আদি অর্থাৎ মূল রূপটিকে তো আর যথার্থ আকারে অবিকৃত রাখা যায় না—সেটা কিছু-না-কিছু damaged হয়ই। এবং সেই অবকাশে তা আবার অনেক সময় নানা দুর্বিপাকে বেশ ভেজালও হয়ে দাঁড়ায়।

যেমন ধরুন—আপনি আজ আপনার একখানা ফোটো তুললেন। কিছুকাল বাদে যখন আপনার চেহারা বদলে যাবে তখন নিশ্চয় এই ফোটোতে তোলা চেহারাটা আপনার বদলাবে না। তবে কোনো চিত্রকর স্বীয় কৃতিত্ব দেখাতে গিয়ে যদি এর উপর তাঁর রং তুলি বোলান এবং চেহারাও কিঞ্চিৎ বদলে দিতে পারেন আপনার চাহিদা মত, তাহলেও তো ফোটোটা damaged হবেই—চাটুকা নিভেজাল থাকবে না তা। সুতরাং এই পরিস্থিতিতে আপনার এই বদলে যাওয়া নূতন চেহারাকে নির্ভেজাল ভাবে ধরে রাখতে হলে আপনাকে কিন্তু আবার নূতন ফোটোই আরেক খানা তুলতে হবে। ঠিক তেমন—কোনো গানের পুর্বনো স্বর বদলে সেই জায়গায় যদি একান্তই নূতন সুর দেবার দরকার হয়, তাহলে এই নূতন দেওয়া সুরের নূতন স্বরলিপি তৈরি করাই সর্বতোভাবে বাঞ্ছনীয়,—পুর্বনো স্বরলিপিটাকে তাইজন্তে কোনো স্থগিত্বেই একটু-আট্ট বদলে উপরে বর্ণিত ফোটোগ্রাফের অনুরূপ damage করে দেওয়া যেতে পারে না। কেননা, স্বরলিপিটাও তো সুররচয়িতা-সৃষ্ট তাঁর তাৎক্ষণিক সুরের একটা ফোটোগ্রাফই।

কাজেই দেখা যাচ্ছে,—কালের আবর্তে গান পারবেশনকালীন গায়ক গায়িকাদের কণ্ঠে, কখন-সখন সুরের একটু এদিক-সেদিক হয়ে গেলেও—স্বরলিপিতে আবদ্ধ করে রাখা সুরটি কিন্তু চিরকালের জন্তেই অপারবর্তিত থেকে যায়। এই অত্যাবশ্যকীয় মূল্যবান কথাটা যথার্থ উপলব্ধি করার অভাবে আবার দেখা যায় অনেক গীতশিক্ষার্থী, বিশেষ করে যারা কোনো বিশিষ্ট সুরকারের বাঁধা সুরের অনুগত হয়ে চলতে উৎসাহী অথচ স্বরলিপি লিখন-পঠনে অক্ষম তাঁরা, বড়ো ধাঁধায় পড়েন এবং সুরকারের প্রামাণ্য সুর নিয়েও নানা ঝকমের প্রশ্ন তুলতে বাধ্য হন অনেক সময়। তখন তাঁদের জানা এবং বোঝা দরকার,—সুরকার প্রদত্ত সুরের প্রামাণ্য স্বরলিপি পেলে তার প্রামাণ্য সুরটিও পাওয়া তাঁদের পক্ষে সম্ভব। আর, স্বরলিপি যদি প্রামাণ্যই না-হয় তাহলে তো সুরকারদের প্রদত্ত লিপিবদ্ধ সুরের প্রামাণিকতা তথা নিভুলতা যাচাই করা নিয়ে কোনো প্রশ্নই ওঠে না। কারণ, স্বরলিপিবহীন গানের সুরগুলি সাধারণত ‘শুক্লমুখী’।

গুরুরা ইচ্ছামত সুরের পরিবর্তন করতে পারেন,—করেনও। এই অভ্যাস তাঁদের চিরাচরিত। গীতকলা চর্চার ক্ষেত্রে সংশ্লিষ্ট গুণীমহলে এটা বিশেষ এক গৌরবময় কাজ হিসাবেও স্বীকৃতি পায়; তাই হয়ত ঐ গুরুগণের শিষ্যপ্রশিষ্যবৃন্দ সেদিকে সহজে বেশি আকৃষ্ট হন। কিন্তু যথার্থ প্রতিভার অভাবে এইরূপ গুরুমুখী বিজ্ঞার ফল কখন-সখন আবার ক্রটিপূর্ণ হয়ে পড়ারও অবকাশ থাকে। তবে স্বরলিপিতে সুর বাঁধা থাকলে কারো পক্ষে সে-কাজ করা তেমন সহজ হয় না, কারণ এটা নিশ্চিত, যে, এক বিশেষজ্ঞের সঙ্গে আরেক বিশেষজ্ঞের যখন ঐ সুর নিয়ে মতানৈক্য ঘটে তখন ব্যাপারটা জটিল ও অপ্রীতিকর হয়ে দাঁড়ায় এবং এমনতর পরিস্থিতিতেই সুরের প্রামাণিকতা বিচারের উদ্দেশ্যে—প্রামাণ্য স্বরলিপিটিরও খোঁজ নিতে আমরা বিশেষ করে বাধ্য হই। তবে “প্রামাণ্য” শব্দের অর্থ সম্পর্কে সকলের জ্ঞান স্পষ্ট কিনা তা বিচারের জ্ঞাত এখানে সামান্য এক উপমা রাখছি।

মনে করুন আপনি গানব সুরকার—গানে যখন সুর দিচ্ছেন তখন আপনার সামনে রামবাবু ও যদুবাবু নামে দুইজন বিশিষ্ট সঙ্গীতবিদ উপস্থিত। রামবাবু আপনার সুর শুনে তা তৎক্ষণাৎ কাগজে লিখে নিলেন অর্থাৎ ‘প্রামাণ্য স্বরলিপি’ স্বরলিপি করলেন। তারপর ঐ স্বরলিপি আপনাকে দেখিয়ে আপনাকে দিয়ে যথানিয়মে অমুমোদনও করিয়ে নিলেন তিনি। যদুবাবু কিন্তু এসবের কিছুই করলেন না,—শুধুমাত্র গানের সুরটা কানে শুনে রাখলেন। এই ঘটনার অনেক কাল পরে—আপনি যখন পৃথিবীতে নেই এবং রামবাবুও স্থানান্তরে, তখন আপনার দেওয়া সুরটার আমাদের প্রয়োজন পড়ল। আমরা অগত্যা যদুবাবুর দ্বারস্থ হলাম। একথা তো ঠিক যে যদুবাবু একজন বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞ এবং রামবাবুরই মত তিনিও একসঙ্গে বসে বহুকাল আগে আপনার মুখ থেকে ঐ একই গান শুনেছিলেন। সেই বিশ্বাস নিয়ে যদুবাবু, আমাদের অমুমোদনে, আপনার গানটির দ্বিতীয় স্বরলিপি করলেন,—কেবলমাত্র তাঁর স্মৃতিতে যে সুর গাঁথা ছিল এর উপর নির্ভর করে। এর মধ্যে সুরের ভুলত্রুটি কিছুই হল কিনা—সে বিষয়ে যদুবাবু কোনো চিন্তা করলেন না। যদুবাবুর করা এই দ্বিতীয় স্বরলিপিটি ইতিমধ্যে সর্বত্র চালু হয়ে গেল। এরপর একদিন রামবাবু ফিরে এলেন এবং আমরা তাঁর করা সেই প্রথম স্বরলিপিটিও পেয়ে গেলাম। তখন দেখা গেল, রামবাবুর এবং যদুবাবুর স্বরলিপিতে বেশ কিছু-কিছু অমিল আছে।

এখন প্রশ্ন হল : কোন স্বরলিপিটা প্রামাণ্য বলে গ্রহণ করা যেতে পারে—রামবাবুর করা প্রথমটা—না যদুবাবুর করা দ্বিতীয়টা ?

এর একমাত্র জবাব : রামবাবুর করা প্রথম স্বরলিপিটাই প্রামাণ্য স্বরলিপি, তাতে কোনো সন্দেহ নেই, বিশেষত এটা যখন সুরকারের সামনে বসে সুর আরোপণের সঙ্গে সঙ্গীত নির্মিত এবং স্রবঃ সুরকার কর্তৃক অমুমোদিতও।

বস্তুতপক্ষে প্রামাণ্য স্বরলিপি সম্পর্কিত বিচারের কাজ কিন্তু এখানেই শেষ হয়ে যায়* ।

সুতরাং এরই প্রেক্ষিতে এ মন্তব্যও করা যেতে পারে, যে, প্রামাণ্য স্বরলিপি না পেলে কোনো স্বরকাব-প্রদত্ত (বিশেষ করে যে স্বরকার সাক্ষ্যরূপেতে অল্পপঙ্খিত, তাঁর) যে-কোনো স্বরের প্রামাণিকতা নিয়ে আলোচনায় শুধু শুধু এক বিচারকের সঙ্গে আরেক বিচারকের বাক্বিতত্ত্ব ঘটানোই সম্ভব,—এর দ্বারা আলোচ্য বিষয়ের স্তম্ভ সমাধান কখনও ঘটে না । এবং ইত্যাকার পবিত্রিত্তিতে “প্রামাণ্য” শব্দের ব্যবহারও সকলের কাছে একেবারে অর্থহীন একটা প্রহসন হয়ে থাকে মাত্র ।

উপরোক্ত উপমা-সংবলিত বিবতিটুকু এক্ষেত্রে উল্লেখের বিশেষ প্রয়োজন পড়ল এই মনে করে, যে, শোনা যায় বর্তমান যুগে নাকি ভেজালের সংমিশ্রণ ঘটে থাকে সর্বত্রই,—এবং অনেক সময় অনেক খাতি দ্রব্য-সংবক্ষককেও আদর্শচ্যুত হয়ে নানা দুর্বিপাকে উক্ত দ্রব্য-সংহারকের ভূমিকায় অবতীর্ণ হতে হয় ! যদি রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপি নির্মাণ এবং রক্ষণাবেক্ষণের ক্ষেত্রে প্রমাদবশতঃ ঐ রকমের কোনো দুর্ঘটনা কখনও বা ঘটে, তাহলে রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবদ্দশায় যে স্বরলিপিকারদের স্বরলিপি স্বয়ং অল্পমোদন করে নিজেবই তত্ত্বাবধানে প্রকাশ ও প্রচার করে গেছেন (১৯৪১ সালের আগে পর্যন্ত)—একমাত্র সেগুলিই যে সর্বতোভাবে নিভরযোগ্য এবং রবীন্দ্রস্বরের বিশুদ্ধতা রক্ষার প্রামাণ্য হিসাবে চিরকাল নিদ্বিধায় গৃহীত হবে—সে কথা এক্ষেত্রে অতিরিক্তভাবে বুঝিয়ে বলা বাহুল্য বোধ করি ।

সর্বশেষে রবীন্দ্রসঙ্গীত-স্বরলিপি ব্যবহারকারীদের প্রতি একটি নিবেদন,—ভাল গান গাইতে পারলেই যে স্বরলিপি লিখন-পঠনের বিচারি অনায়াসে উপার্জিত হয়ে যাবে তা যেন কখনো কেউ না ভাবেন । যাদেব স্বাভাবিক স্বর-বোধ আছে তাদেব পক্ষে কানে শুনে গান শেখা তেমন কঠিন কিছু নয়—বিশেষতঃ এই রীতিতেই যখন গান শেখার কাজটি আমাদের মধ্যে বহুকাল আগে থেকেই চলে আসছে,—এমন কি এরই ভিতর স্তম্ভ ও স্তম্ভিকার পরিণতিতে ঐতিব সাহায্যে স্বরের স্বরগ্রামগুলিও যখন অনেক শিক্ষার্থীরা নিতুলভাবে কণ্ঠে উচ্চারণ করতে পাবেন—তাও বহুক্ষেত্রে প্রত্যক্ষ করা যায় । কিন্তু মুশকিল হল,—কণ্ঠে উচ্চারিত সেই স্বরগ্রামগুলি কাগজে কলমে লিপিবদ্ধ করতে গেলেই যে তাঁদের সমূহ বিপদ । কেননা, এখানে লেখাপড়া জানার প্রশ্ন এসে পড়ে । আর প্রকৃতপক্ষে স্বরগ্রাম লিপিবদ্ধ করার কাজই যে লেখাপড়ার কাজ, এবং স্বর একটিবার লিপিবদ্ধ হলেই ত সেটা চোখে দেখে পড়বার জিনিসও হয়ে দাঁড়াল—অর্থাৎ হল স্বরলিপি । স্বরলিপি লেখার জন্য আবার হস্তলিপিটাও কিন্তু পরিষ্কার ও সূত্রী হওয়া চাই । সোজাকথায়

* এর পরেও যে এই কাজের মধ্যে কোন্ প্রণালীতে জটিলতার সৃষ্টি হতে পারে এই নিয়ে, ১৯৭৫ সালের ১লা জানুয়ারী কলিকাতা টেগোর রিসার্চ ইনস্টিটিউট-আয়োজিত ‘রবীন্দ্রসাহিত্যসম্মেলন’ের সঙ্গীত-অধিবেশনে গ্রন্থকার-কর্তৃক এক লিখিত প্রবন্ধ পঠিত হয় । বিবরণটি রবীন্দ্রসঙ্গীত-গবেষণামুখাপীড়ের অন্তর্ভুক্ত । এর আরো বিস্তারিত আলোচনা পাওয়া যাবে আমার ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে প্রামাণ্য স্বরপ্রদ’ গ্রন্থে ।

—স্বরলিপি ব্যবহার করতে গেলে—প্রত্যেক স্বরলিপি-ব্যবহারকারীর লেখাপড়ার প্রতিও থাকতে হবে সমান প্রীতি, শ্রদ্ধা ও নৈপুণ্যবোধ। যদি বলি, চোখে দেখে অর্থাৎ স্বরলিপি পড়ে গান শেখার কাজ আয়ত্তে আনা,—‘স্বলার’-মনোবৃত্তিসম্পন্ন যে সব গীতার্থী—শুধুমাত্র তাঁদেরই দ্বারা সম্ভব—তাহলে আশাকরি ভুল বলা হবে না। বিষয়টা সকলকেই ভেবে দেখতে অনুরোধ কবি। তত্পরি ৬কৃষ্ণদন বন্দ্যোপাধ্যায় যে বলেছিলেন : “স্বরলিপির সংকেতাবলি চিনতে, ও তাহার তাৎপৰ্য বুঝিতে পারিলেই যে গান গাওয়ার ক্ষমতা জন্মে, এরূপ মনে করা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া দুই-এক বৎসর নিরন্তর অভ্যাস করিলে তবে লিপি দৃষ্টমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধরূপে গাওয়া সম্ভব হয়।”—এই কথাগুলি যথাযথ সময়ে নিয়ে স্বরলিপি-অনুশীলনকারারা নিজেদের কাছেতেও অবশ্য ব্যবহার করবেন। বিশেষকরে এই “নিবন্ধন অভ্যাসের” জন্ম যারা সময় দিতে অক্ষম—তাঁদের পক্ষে স্বরলিপির সাহায্যে গান তোলার চেষ্টা পবিত্র করাষ্ট গোপকার শ্রেয়। অভ্যাস নিরন্তর না হলে কোনো সাধনাই থাটি হয় না—ফলে যে-অভ্যাসটি আয়ত্তে আসে—সেটা চাকুলোরই রূপান্তর। আর এই চাকুলোর অহুগত হয়ে স্বরলিপি ব্যবহারে প্রবৃত্ত হলে যে হিতে বিপরীত ঘটবে—সে কথা কে না বোঝেন! কাজেই এসব বিবেচনায় মনে হয়,—স্বরলিপি শিখবার কাজে নিবন্ধন অভ্যাসে যারা অসমর্থ তাঁদের পক্ষে উচিত—‘গান শুদ্ধমুখী বিত্তা’ এই বাক্যটিকেই শিরোধায় করে নেওয়া। অর্থাৎ গান মূলতঃ শিখবেন তাঁরা গুরুর মুখ থেকে শুনে শুনে—আব স্বরলিপি থাকবে শুধু তাঁদের ভুল নিবারণের উপায় হিসাবে।

পক্ষান্তরে—যারা স্বরলিপি-বিত্তা অনুশীলনে একান্তভাবে আগ্রহী ও ব্রতী তাঁরা লক্ষ্য রাখবেন, স্বরলিপি লেখার কাজ যেমন দ্রুত,—এর পাঠটিও যেন তাদের তেমনই সম্পূর্ণ সাবলীল হয়। সাবলীল বলছি এই অর্থে—আমর’ যেমন একেবারে ছেলেবেলা থেকে পরিণত বয়স পর্যন্ত এই সূদীর্ঘকাল দিনে-বাতে অপবিসীম একাগ্রতার সঙ্গে শুধু অক্ষর-পাঠাভ্যাস করার ফলে চিঠি কিংবা পুস্তকাদি অনায়াসে পড়তে পার, এমন কি—পড়বার সময় এর আভ্যন্তরীণ ভাব প্রকাশেরও কোনো ক্রটি ঘটে না—ঠিক তেমন করে স্বরলিপি পড়তে পারা চাই। অর্থাৎ একাজের মধ্যেও পাঠকের সারাজীবনব্যাপী সঞ্চিত পাঠাভ্যাসের অনুরূপ নিরবচ্ছিন্ন একাগ্রতা থাকতে হবে নৈকি। মোটকথা, শুধু চোখে দেখামাত্র কোনো আনুষ্ঠানিক বাধ্যত্বের সাহায্য না-নিয়ে লিপিবদ্ধ হুরটি যোঁদন আপনি গলায় তুলতে পারবেন এবং সঙ্গে সঙ্গে উক্ত হুর সংবলিত গানের কথার ভাবটিও পারবেন প্রকাশ করতে—সেদিনই আপনার স্বরলিপিবিত্তা আয়ত্ত করার শিক্ষাটি হবে সার্থক,—পাঠও হবে সাবলীল!

উপরোক্ত সমগ্র আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে নিঃসংশয়ে এই মন্তব্য করা যায়, যে, শুধুমাত্র রবীন্দ্রনাথেরই গান নয়—সব রকম গান শিখবার ব্যাপারেই স্বরলিপির আবশ্যিকতা

ও গুরুত্ব অনস্বীকার্য। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী একবার কথাপ্রসঙ্গে গীতসম্মাসী দিলীপকুমার রায় মহাশয়কে বলেছিলেন :

“আমি সারা ভারতবর্ষটা ঘুরে বড় বড় ওস্তাদের সঙ্গে মোকাবিলা করে তবে বলছি... রাগসঙ্গীতের ব্যাকরণ আমাকে রচনা করতে হল—ওস্তাদরা স্বরলিপির ধার ধারেন না, রাগসঙ্গীতের বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যার ধার-পাশ দিয়েও যান না বলে।...হ্যাঁ ওস্তাদদের আছে রেয়াজ। অসাধারণ তাঁদের সাধনা। আটশষ ঐ-ই করেছেন তো। গলা একেবারে পোষ মেনে গেছে—যা ছকুম কর তামিল করবে। যেখানে ইচ্ছে চালাও চলবে, থামাও থামবে। শুনে শুনে ছাপ বসে গেছে—সব জড়িয়ে। কিন্তু তা’বলে বিশ্লেষণের কিছুই জানেন না,—কারণ স্বরলিপিজ্ঞান নেই।...অবশ্য দু-একজন ব্যতিক্রমের কথা ছেড়ে দিতে হবে।...ভালো গাওয়া যার একমাত্র আদর্শ, তার বিশ্লেষণ নিয়ে মাথা না ঘামালেও চলে। কিন্তু যদি সহজে অপরকে নিজের শিক্ষার ফল দিতে চাই তাহলে স্বরজ্ঞানের কাছে হাত পাতেই হবে। এতে কবে যে কতখানি শ্রম লাঘব হয় তা স্থূল করতে গিয়ে আমি চাক্ষুষ করেছি”—(ভ্রাম্যমান পৃ ১১০-১১১)।

আমার বলার কারণও প্রায় ওই এক, যে,—বিশেষভাবে রবীন্দ্রসঙ্গীত অল্পশীলনেই খাঁরা একান্ত ইচ্ছুক তাঁরা সকলে যখন দীর্ঘকাল ধরে ওস্তাদি পদ্ধতিতে গান শিখে ওস্তাদ হচ্ছেন না বড় একটা—বরং গান অল্পসময়ের মধ্যে যথাসম্ভব সহজে শিখে নিয়ে নিজেদের শিক্ষার ফল অপরকেও দিয়ে চলেছেন অকুপণধারে। (অধুনা রবীন্দ্রসঙ্গীতের বহুলপ্রচারই তো এর প্রত্যক্ষ প্রমাণ) তখন এই শিক্ষালব্ধ গানের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণাদি নিয়ে মাথা ঘামাবার দরকার তো বেশি রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষাহুরাগীদেরই,—এবং এর সার্থক রূপায়ণেব জন্তে বিধিসম্মত ভাবে স্বরলিপি পাঠাভ্যাসও তাঁদেরই পক্ষে অতি অবশ্য শিক্ষণীয়।

প্রসঙ্গত বলা ভাল,—রবীন্দ্রসঙ্গীতের কেন,—যে কোনো সঙ্গীতেরই প্রাণবন্ত কিংবা তার সজীব ভাবদেহটিকে স্বরলিপি ধরে এনে দিতে পারে না, স্বরলিপি হল স্বরের প্রাণহীন কংকালমাত্র—ইত্যাকার মন্তব্যগুলি সর্বজনবিদিত এবং আংশিক সত্য,—এর মধ্যে নূতনত্ব কিছু নেই। তবু এর সূত্র ধরে কথার পর কথা সাজিয়ে বিতর্কের জাল বুনতেও সুখ পান অনেক তार्কিকগুণিজন। কিন্তু এই ধরনের বিতর্কশোভিত বাক্যাড়ম্বরের মোহ থেকে স্বরলিপি শিক্ষাত্রতীদের বুদ্ধিকে সব সময় নিমুক্ত রাখতে হবে;—ঐদ্বার সঙ্গে তাঁদের

এইটে বুঝতে হবে যে, স্বরলিপি করার-কাজে বিশেষজ্ঞব্যক্তিরাই

যে-কোন-গানে
আরোপিত স্বরের
নিভুলতা বিচার

স্বরলিপিতে. স্বরের মাত্রাহুসারে গানের কথার অক্ষরগুলি এমনভাবে
বসিয়ে রাখেন যা ঠিক ঠিকভাবে গ্রহণ করতে প্রথম প্রথম অনেকের
পক্ষে কিছুটা অস্ববিধা কিংবা অস্বাভাবিক মনে হলেও—যথানিয়মে

তা অল্পশীলন করে নিয়ত কঠিন যৈর্ধের সঙ্গে অভ্যাস তথা রেওয়াজ করতে পারলে—এটাই

একদিন স্বাভাবিক সৌন্দর্যে পরিণত হয়। তবে শিক্ষার সামান্য একটু ভান করেই তা সম্পূর্ণ শেখা হয়ে গেছে এমনতর আত্মবঞ্চনার অমূল্যলীনটিও কিন্তু এক্ষেত্রে আবার শিক্ষার্থীদের জীবনে নিশ্চিতরূপে বিপরীত ফল টেনে আনে এটাও সঙ্গে সঙ্গে মনে রাখা দরকার—যা এই প্রবন্ধেরই ২১ থেকে ৩২ পৃষ্ঠার মধ্যে আগে একবার বুঝিয়ে বলা হয়েছে বিশেষ করে। তাছাড়া সর্বকালে সর্বদেশে বিভিন্ন ভাষাভাষীদের মধ্যে রবীন্দ্রসঙ্গীতশিল্পীর যোগ্যতা নিরপেক্ষভাবে দেখতে হলে কিন্তু তা ঐ স্বরলিপি-পাঠের দক্ষতার উপরেই একমাত্র বিচার্য। আর একথা কোন বিবেচকই বা না বোঝেন, যে,—এই বিশ্বসংসারে কোনো কিছুই সঠিক বা স্তম্ভবিচার কেবলমাত্র ভাববিলাসের কিংবা মৌখিক তর্কের চাতুরী দ্বারা সাধিত হয় না—তার জন্তে উপযুক্ত দলিলপত্রের প্রয়োজন পড়ে ; এবং গানের মধ্যে বাঁধা-স্বরের অন্ততম দলিলপত্রই হল ‘স্বরলিপি’।

এখানে বিশেষ প্রয়োজনবোধে আবার বলতে বাধ্য হচ্ছি—কবিশুঙ্ক রবীন্দ্রনাথ তাঁর রচিত সুরগুলি তাঁর অবর্তমানে যাতে সকলে অবিকৃতভাবে পেতে পারে এর সব রকম বাবস্থা করে গেছেন—নিজেরই উত্তোগে স্বরলিপির মাধ্যমে সেগুলি ছাপিয়ে—প্রকাশ ও প্রচার করে। আজ যদি কোনো গায়ক বা গায়িকা ঐসব প্রকাশিত ও প্রচারিত স্বরলিপিগুলির প্রতি বিমুখতা দেখিয়ে রবীন্দ্রসঙ্গীতের সুর নিজের খুশিমত এদিক-সেদিক করে গেয়ে তা রবীন্দ্রনাথেরই নামে চালিয়ে দেবার বাহাদুরী নেন—তবে সেটা যে রবীন্দ্রনাথের সমগ্র সৃষ্টি ও প্রচেষ্টার প্রতি অশ্রদ্ধা দেখানো হয়—তা

রবীন্দ্র-রচিত

স্বরের দলিল

বোধকরি আর ব্যাখ্যা করে বোঝাবার প্রয়োজন পড়ে না। অসম্ভ

একথা ঠিক যে, গানের প্রকাশভঙ্গীতে গায়কে-গায়কে পার্থক্য

পাকেই—সেটা সব সময় গীত-রচয়িতার ইচ্ছা-অনুকূপও হতে পারে না (এ নিয়ে বিস্তারিত আলোচনায় আমরা আসব—একটু পরে পৃথক ভাবে),—তাই বলে গায়কেরা, গানের সুর-রচয়িতার সুরের যে-সুরটি বিশেষভাবে স্বরলিপিতেই আবদ্ধ, সেই সুরকে সামান্যতম এদিক-সেদিক করবেন কোন যুক্তিতে—যদি সঙ্গীতবিজ্ঞা তাঁদের যথার্থই আশ্রয়ে থাকে? বলতে খারাপ লাগে তবু নিরুপায়ের মত বলতেই হয়,—যে-কোনো গানের সুরের বাঁধা স্বরলিপি থাকি সত্ত্বেও সেই বাঁধা স্বরলিপিটির উপর মনোযোগ না দিয়ে স্বরলিপিবদ্ধ গানকে নিজের খেয়ালখুশিমত এদিক-সেদিক করে গাইবার কাজটি—গায়কদের পক্ষে শুধু তো অশালীনতা নয়—তাঁদের অজ্ঞতা এবং অসংযমতারই পরিচায়ক। রবীন্দ্রসঙ্গীতের উপর এমনতর অগ্রিয় দুর্ঘটনা যাতে না ঘটে সেদিকে যদি রবীন্দ্রগীত-ভক্তেরা ও রবীন্দ্রসঙ্গীতের যাবতীয় অমুরাগীবৃন্দ সতর্ক দৃষ্টি রাখেন তাহলে দৃঢ়তার সঙ্গেই বলা যায়,—রবীন্দ্রসঙ্গীত কোনোকালে কোনো অবস্থাতেই কোনো রকমের পক্ষপাত ছুটে দূষিত হবে না,—স্বমহিমায় চিরবিশুদ্ধ ও পবিত্র থাকবে। এবং বিশেষ করে সঙ্গীতে এই পবিত্রতাটুকু অঙ্কুর রাখার উদ্দেশ্যেই আমার ব্যক্তিগত অভিমত : স্বরলিপিকেই

রবীন্দ্রসঙ্গীত শিক্ষার ও চর্চার সর্বোৎকৃষ্ট মাধ্যম বলে আমাদের মধ্যে সর্বত্র মেনে নেওয়া উচিত।

*

*

*

এবার রবীন্দ্রসঙ্গীতে শিল্পীর স্বতন্ত্রতা নিয়ে আলোচনার প্রারম্ভে একটি কথা স্বীকার করে নেওয়া ভাল যে, ‘স্বতন্ত্রতা’ কিংবা ‘স্বাধীনতা’ এই জাতীয় শব্দগুলি আমাদের ব্যবহারিক জীবনে বেশ একটু অস্পষ্ট ও গোলমালে,—মূল আক্ষরিক অর্থ অনুযায়ী এদের প্রয়োগ করা হয় না বলেই বোধকর। যেমন,—শোনো যায় রবীন্দ্রসঙ্গীত নাকি এমন একটা ব্যাপার, তার মধ্যে গায়কদের নেই কোনো ‘স্বাধীনতা’! স্বাধীনতা বলতে যদি (waywardness) উচ্ছৃঙ্খলতা কিংবা যথেষ্টাচারিতা মনে করি তাহলে বলব সে জিনিস রবীন্দ্রসঙ্গীতে কেন—কোনো সঙ্গীতেই নেই।

সংগীতামোদী মাঝেরই জানা আছে, যে, ভারতীয় গানের ধারায় গায়কেরা সুর-বিস্তারের কাছে অনেকটা স্বাধীনতা পান। কিন্তু জিজ্ঞেস কর, সেই স্বাধীনতা কি ভারতীয় শাস্ত্রীয়সঙ্গীতের চিরাচরিত ঐতিহ্যের নিয়মবাহীন ও আদর্শকে লঙ্ঘন করে কোথাও প্রতিপালিত হয়?—হয় না নিশ্চয়। বরং যদিও বা কোথাও দৈবাৎ কোনো-না কোনো কারণে এর বাধা নিয়মের উপর আতি সামান্যতম ব্যতিক্রম ঘটে,—তক্ষুনি কি গায়কে-গায়কে বাধে না সংঘর্ষ? এমনতর ঘটনা ত প্রত্যক্ষ করা ব সুযোগ জুটে কোনো কোনো শ্রেণীর ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতজ্ঞদের আসরেই বেশি। সংঘর্ষকারীদের মধ্যে সাধারণতঃ নিজ নিজ জ্ঞান-গরিমার উদ্দীপনায়, এক-অন্যের কাছে কেউ সহজে পরাভব স্বীকার করতে চান না;—কলতঃ রবীন্দ্রনাথের ভাষায় : “এ-নিম্নে সংসারে প্রায়ই পণ্ডিতে পণ্ডিতে এমন দ্বন্দ্ব বাধে যার সমাপ্তি হয় অপঘাতে। অনেক সময় তধুরা গদার কার্য করে—সুরাসুরের এমন যুদ্ধ বাধে যা প্রায় ইউরোপের মহাযুদ্ধের সমকক্ষ”—(আনন্দবাজার পত্রিকা ১২ পৌষ ১৩৪১)। এই যদি স্বাধীনতার নমুনা আমরা পাই তাহলে পাঠকেরা বিচার করুন,—এমনতর স্বাধীনতার সাধকতাই বা কিসে!

(এমনটি ঘটে কেন এবং এই ক্রটির মূলই বা কোথায়—সে নিয়ে সংশ্লিষ্ট যোগাজনেরা আদৌ কিছু চিন্তা করেন কি, করেন না—তা আমার বর্তমান আলোচনার বিষয় নয়) আমি কেবল অনুরোধ করব,—উপরোক্ত বিরূতি মতে ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে গায়কদের কোনো স্বাধীনতা নেই’—এই ধরনের হালকা ঢালাও মন্তব্য লোক সমক্ষে পেশ করবার আগে মন্তব্যকারীরা যেন একটু ভেবে দেখেন ‘স্বাধীনতা’ শব্দটা তাঁরা কোন অর্থে প্রয়োগ করতে চান। কারণ শিল্পী মাত্রই স্বাধীনতার উপাসক,—অন্তের বাধা পথে পা ফেলে চলাতে তাদের প্রতিভার ক্ষুরণ নেই—এ তো বিশ্ববাসিত স্বতঃসিদ্ধ উক্তি! তবু শিল্পীদের শিল্পসাধনায় নেই কোনো কঠোর সংযমের বাঁধন,—একথা ভুলক্রমে স্বীকার করতেও যে

মনে দ্বিধা জাগে। কেননা, ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতে যেমন তার নিজস্ব বাঁধা নিয়ম কাহ্নন আছে,—তেমনি আছে রবীন্দ্রসঙ্গীতেও,—প্রত্যেক সঙ্গীতেই আছে। সেগুলি যথাযথ মেনে চলার অক্ষম থাকে ত আর গায়ক শিল্পীদের স্বাধীনতা বলে চালিয়ে দেওয়া যায় না কিছুতেই! সংযতহীন কাজকে স্বেচ্ছাচার আখ্যা দিতে পারি,—কিন্তু স্বেচ্ছাচার আর স্বাধীনতা কি একই জিনিস? বলাবাহুল্য প্রসঙ্গটি গভীর চিন্তা ও বিশ্লেষণসাপেক্ষ। অবশ্য ‘স্বাধীনতা’র সংজ্ঞা নিয়ে বিশ্লেষণ করতে বসলে বিরাট গ্রন্থও রচনা করা চলে। ঐ সব গুরুকথা—আপাতত থাক।

কিন্তু বলা হচ্ছিল,—যে সকল গায়কেরা কেবলমাত্র অল্প স্বরকারের দেওয়া স্বর আবৃত্তি করেই পরিতৃপ্ত—এরই ভিতর পরম সত্য ও আনন্দকে খুঁজেন, তাঁদের কেউ কখনও শিল্পী বলে সমাদর করল কি করল না,—এ-বিষয়ে বাঁতরাগ যারা, তাঁরা তো নিঃসন্দেহে সেই বিশেষ স্বরকারেরই অমুবাগীভক্ত মাত্র। এই ভক্তিমার্গের পথিকেরা যে স্বাধীনতার আলো উপলব্ধ করেন না—একথা কে-ই বা বলতে পারে? ভক্তির সঙ্গে অমুরাগের খুব বেশি অমিল নেই। সেইমূর্ত্তে রবীন্দ্রসঙ্গীতের অমুরাগীদের—রবীন্দ্রসঙ্গীতের ভক্তও বলা যায়। হুতরাং রবীন্দ্রগীতভক্ত কিংবা অমুরাগীরা যাদ এখন রবীন্দ্রসঙ্গীতের গাইবার যাবতীয় নিয়ম-কাহ্নন—যা তার স্বরলিপির ভিতর যথাসম্ভব বিধিসম্মত মতে প্রদর্শিত—তা কাঁটায় কাঁটায় মেনে নিয়ে ঐ সঙ্গীত-পরিবেশনে নিজ নিজ সংযম ও শৃঙ্খলাবদ্ধতার পরিচয় দেন এবং বিস্তৃত স্বর-আবৃত্তির মাধ্যমেই সন্ধান পান তাঁদের পরম আনন্দের,—তাহলে কি বুঝতে হবে, যে, সঙ্গীতচর্চার ক্ষেত্রে এই শৃঙ্খলামুগত্য বোধটাই তাঁদের স্বাধীনতা ভোগের পরিপন্থী!

এখানে বলা অসঙ্গত হবে না,—যে-কোনো স্বরকারই যখন তাঁর বচিত গানের স্বরকে নিজে উত্তোগী হয়ে স্বরলিপিবদ্ধ করেন কিংবা অন্তকে দিয়ে করিয়ে নেন, তখন ঐ বিশেষ স্বরলিপি-ব্যবহারকারী গায়কদের সাধারণবুদ্ধিতে এইটে বোঝা উচিত যে, ঐ গানের স্বরটা স্বরলিপি অনুসারেই ব্যবহার করার ইচ্ছিত—কোনো মৌখিকভাবে নয়, লিখিত-ভাবেই—সুনির্দেশিত। এর পরেও যদি কোনো গায়ক আপন অবিমুগ্ধকারিতা বশতঃ সেই নির্দেশ অমান্য করে নিজ অভিরুচি মত ঐ স্বরের উপর কোনো সংশোধন বা উৎকর্ষ-সাধনের কাজ আরোপ করতে প্রবৃত্ত হন তাহলে ধরে নিতে হবে, হয় স্বরকারপ্রদত্ত

উৎকর্ষসাধকদের
উদ্দেশ্যে

স্বরটির প্রতি তিনি অনমুরাগী আর নয়ত স্বরলিপি-ব্যবহারের বিঘ্নাতি

তার অনায়াসে। তবে রবীন্দ্রসঙ্গীতের ক্ষেত্রে অবশ্য ঐ প্রসঙ্গে

খোলাখুলি ভাবেই জানানো আছে,—রবীন্দ্রনাথ বলেছেন: “তুমি

কি বলতে চাও যে, আমার গান যার যেমন ইচ্ছা সে তেমনি ভাবে গাইবে? আমি তো নিজের কোনো রচনাকে সে-রকম ভাবে খণ্ড-বিখণ্ড করতে অমুমতি দেইনি”—

(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪, পৃ ১২৬)। পুনশ্চ, যারা শিল্পকলায় অল্প-কৃত সৃষ্টির উপর

উৎকর্ষসাধনে নিয়ত তৎপর তাঁদেরই বিশেষভাবে উদ্দেশ্য করে রবীন্দ্রনাথ আরো বলেছেন :

“এ-কথা নিশ্চিত যে, ওস্তাদ-পরম্পরার দুর্দম কণ্ঠতানায় তানসেনের কোনো গানেই আজ তানসেনের কিছুই বাকী নেই। প্রত্যেক গায়কই কল্পনা করে এসেছেন যে, তিনি উৎকর্ষসাধন করছেন। রামের কুটার থেকে সীতাকে চুলে ধরে টেনে নিয়ে রাবণ যখন নিজের রথের ‘পরে চড়িয়েছিলেন তখন তিনিও সীতার উৎকর্ষসাধন করেছিলেন। তবুও রামের ভার্যাক্রমে বনবাসও সীতার পক্ষে শ্রেয়, রাবণের স্বর্ণপুরীও তাঁর পক্ষে নির্বাসন,—এই দাম্পত্য মূলনীতিটুকু প্রমাণ করবার জন্তেই সাতকাণ্ড-রামায়ণ। ললিত-কলাতেও ধর্মনীতির অনুশাসন এই যে,—যার যেটি কীর্তি তার সম্পূর্ণ কল-ভোগ তার একলারই”—(প্রবাসী ১৩৩৪ কা্তিক)।

কবিগুরুর এমনতর স্বন্দর স্বন্দর উপমাযুক্ত উপদেশমূলক প্রাসঙ্গিক উক্তি আজকের দিনে কোনো রবীন্দ্রসঙ্গীত-অনুশীলনকারীর অজানা আছে বলে আমি মনে করি না;—তাছাড়া এ-নিম্নে নানা ভাবের আরো আলোচনা যখন হয়েছে এই গ্রন্থেরই অন্তর্ভুক্ত। কাজেই যে-সব গায়কেরা রবীন্দ্রসঙ্গীতের বাধাস্বরের আবৃত্তিকার মাত্র—তাঁরা, এই ক্ষেত্রে উক্ত স্বরের উপর তথাকথিত স্বাধীনতার পক্ষবিস্তাবে উৎসুক না হয়ে—একান্তভাবে যে কবি-প্রদত্ত স্বরেরই অনুরাগী ও ভক্তিম্যান হবেন—এ-মন্তব্য তো আর কারকে পৃথকভাবে দাগ কেটে বলে বোঝাবার প্রয়োজন করে না। তবে এটুকু বললাম এইজন্তে যে, উপরে বর্ণিত রবীন্দ্রসঙ্গীত-গায়কেরা যদিও আপাতদৃষ্টিতে নিছক স্বর-আবৃত্তিকার বলে কখন-সখন অভিহিত হন, তাহলেও—তাঁদের কণ্ঠের সংঘম শিক্ষাভ্যাসের মধ্যেও আছে স্বাধীনতা কিংবা স্বতন্ত্রতা প্রকাশের বিস্তর অবকাশ—তা যেন আমাদের, এই বর্তমান আলোচনা-প্রসঙ্গে বুঝতে, কারো ভুল না হয়।

এই অধ্যায়েরই প্রথমার্শে যুক্তিতর্কের সহায়্যে বলেছি—(রবীন্দ্রসংগীত শিখবার উৎকৃষ্ট অগ্রতম মাধ্যম হল স্বরলিপি। সুতরাং স্বরলিপি লিখন-পঠনের বিভা সম্পূর্ণ আয়ত্তে থাকলে যে-কোনো গায়কের পক্ষে রবীন্দ্রসঙ্গীতচর্চা করা তেমন অসম্ভব ব্যাপার কিছু নয়। তবে কারো কারো অভিমত,—এ গান নাকি কেবলমাত্র শিক্ষিত সুরচিন্মত শিল্পী ও শ্রোতাদের জন্তে—এবং এও শোনা যায়, আজকের দিনে রবীন্দ্রসঙ্গীতের জনপ্রিয়তা বহুল পরিমাণে বাড়লেও তা স্ফূর্তভাবে পরিবেশিত হচ্ছে কিনা—এ-রকম সংশয় প্রকাশেরও নাকি কারণ দেখা দিচ্ছে বিভিন্ন স্থলে—অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের গান সর্বসাধারণের জন্ত রচিত হলেও—সর্বসাধারণ এ গানের চর্চা যথাযথভাবে করেন না, কিংবা করছেন না। ইত্যাকার অভিমতগুলি বহু বিতর্কমূলক সন্দেহ নেই। কিন্তু আমি বলব,—ঠিক এই একই ধরনের অভিমত শুধু রবীন্দ্রসঙ্গীতের শিকার ক্ষেত্রে কেন, প্রত্যেক সঙ্গীতের শিকার ক্ষেত্রেই তো প্রয়োগ করা যেতে পারে। এরই সঙ্গে সঙ্গে আবার প্রশ্নও আসে :

এমনতর সব বিতর্কের সমাধান কোথায়? কেউ কি হুনির্দিষ্টভাবে বলে দিতে পারেন,— আগে যোগ্যতা অর্জন করে গান শেখার কাজে নামব—না গান শেখার কাজে নেমে যোগ্যতা অর্জন করব? বলুন দেখি, আগে সমস্ত অঙ্ককার দূর হয়ে যাক, তারপর দেব—এমনতর কথা আকাশের সূর্যদেবও কি কখনও ঘোষণা করতে পারেন? বস্তুতঃ পৃথিবীকে আলো এ-সব প্রশ্নের সহুত্তর পাওয়া বড় দুষ্কর।

তবে এখানে আমাদের আসল বক্তব্য হল : ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে শিল্পীর স্বতন্ত্রতা’* নিয়ে। বলাবাহুল্য—গায়কশিল্পীর ত থাকবেই স্বাভাবিকবোধ—এবং এই স্বতন্ত্রতা তাঁর কাজেতে প্রকাশ পাবে, গায়ন-বিজ্ঞা অধিগত হবার পরে,—আগে নয়। যতদিন কোনো গায়ক রবীন্দ্রসঙ্গীত শিখবেন—ততদিন তিনি অবিমিশ্র শিক্ষার্থী, এ-কথা মনে রেখে তাঁকে স্বরলিপির ছকে বাঁধা নিয়মের দাগে দাগে পা কেলে চলার ট্রেনিং নিতেই হবে—বিশেষকরে নিজেকে সংযত তথা শৃঙ্খলাভূগত করে তোলার উদ্দেশ্যেই আরো। তাছাড়া রবীন্দ্রনাথের গানের স্বর সবই তো স্বরলিপিতে বাঁধা—সেই স্বরলিপিগুলি পুস্তিকাকারে ছাপা হচ্ছে, তারপর বিক্রী হয়ে প্রচারিত হচ্ছে দেশদেশান্তরে—একাজ মোটেই নূতন নয়; বহুকাল আগে থেকেই হয়ে আসছে, যার মহৎ উদ্দেশ্য এই যে,—রবীন্দ্রসঙ্গীতভক্তেরা এরই মাধ্যমে রবীন্দ্রসঙ্গীতগুলি, হয় কণ্ঠে, না হয় যন্ত্রে তুলে নেবেন। এসব কথা ত জানেন সকলেই। কিন্তু স্বরলিপির সাহায্যে গান তুললেই যে সে-গানের মধ্যে গায়কদের থাকে না কোনো স্বাধীনতা অর্থাৎ এ-গান গেয়ে গায়কেরা পান না তাঁদের সৃষ্টির আনন্দ, স্বরলিপি অম্লসরণ করে গাইলে গান হয়ে যায় নিশ্চাপ অনড় অচল,—মনের এমনতর সব ধারণা কিন্তু সকল ক্ষেত্রে নিভূর্ণ নয়। প্রসঙ্গত রবীন্দ্রনাথের গানের ভাণ্ডারী দিনেন্দ্রনাথের উক্তির কিয়দংশ এখানে উদ্ধারযোগ্য মনে করি। তিনি বলছেন :

“স্বরলিপিকে কেবল মাত্র নিছক যন্ত্রবৎ অম্লসরণ করলে ভাব-সম্পদের অভাব ঘটে বই কি কিছুটা,—কিন্তু যাদের ভিতর রস আছে—আছে ভাবার, ও গানের সুরের প্রতি প্রেমপূর্ণ অম্লভূতি—তারা কি আর এইভাবে শুধু শুধু দাগা বুলিয়ে চলতে পারে কখনও?...স্বরলিপি দেখে গান করতে করতে গানটাকে ধাতস্থ—অর্থাৎ পরিপূর্ণভাবে আয়ত্ত করে নাও—ডুবে যাও ওর ভিতরে—যেমন করে সেই সুরের পুতুল সাগরে গিয়ে ডুব দিয়েছিল জল মাপতে—তেমনি করে,—দেখবে তখন, তোমার দরদ সেখানে না এসে পারেই না। দরদ, ভাবরস এ সমস্তই হল ভিতরের জিনিস—ভিতরেই ফোটে—বাইরে থেকে কী আসে কখনো!—ফুলকে জোর করে কেউ কোটায় নাকি আবার?...এই যে সংস্কৃত স্তোত্র মন্ত্রাদি পাঠ করি আমরা—প্রথম প্রথম কত কঠিন কত নীরস মনে হয়—তার মানেই বা বোঝে ক’জন? কিন্তু

* উল্লেখ্য যে,—‘স্বতন্ত্রতা’ এবং ‘স্বাধীনতা’ আভিধানিক অর্থ কখন-সখন ব্যতিক্রিৎ তফাৎ বলে মনে হলেও এই বর্তমান প্রবন্ধে কিন্তু শব্দ দুইটি বরাবর ব্যবহৃত হয়েছে একই অর্থে।

ধৈর্য ধরে বার বার আবৃত্তি করলে সেই স্তোত্র সেই মন্ত্রই কত না সরস হয়ে ওঠে—
অর্থও মেলে বই কি তার! আপনা থেকেই মেলে। তাহলে সুর বসানো বাংলা
গানের কথা, প্রাণ পাবে না কেন,—যদি তাতে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করা যায় তেমনি
ভাবে। একাজে ত্রুটি ঘটে যদি সেজ্ঞ স্বরলিপির তো আর অপরাধ নয় কিছ!—
(রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ ১৩৭২ বৈশাখ)।

এই উদ্ধৃতিটি মন দিয়ে পড়লে,—স্বরলিপি যে গায়কদের স্বাধীনভাবে গান গাইবার
অস্তরায় এ ভ্রান্ত ধারণার নিরসন হবে বলে বিশ্বাস রাখি। তাছাড়া আগেই
বিবৃত হয়েছে,—যে-কোনো রচয়িতার গানের সুরকে স্বরলিপিবদ্ধ করে রাখার মূল
উদ্দেশ্যই হল—তৎসংশ্লিষ্ট সুরকারের নিজস্ব সুরের রূপটিকে নিখুঁতভাবে বহাল রাখা।
এই উদ্দেশ্য কোন-না-কোনো অজুহাতে উপেক্ষিত হলে স্বরলিপি করার কাজটা নেত্যাং
প্রহসনের ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়! অত্যাখ্যাত স্বরলিপির কাজে যথাযোগ্য গুরুত্ব আরোপ
করলে বলতেই হয়, স্বরলিপিবদ্ধ গানের উপরে তথাকথিত স্বাধীনতার দোহাই পেড়ে
গায়কদের অতিরিক্ত কোনো কৃত্ত্ব দেখাবার প্রবণতাটা ত শুধু হান্তকর নয়—অত্যন্ত
গর্হিত, লজ্জাকরও। মন্তব্যটা, পুনরাবৃত্তি যদিচ, তবু আরো খোলাখুলভাবে এখানে
বুঝিয়ে বলা দরকার। যেমন, কোনো একটি গানের কথা এবং সুর দুইই রচনা করে
তার স্বরলিপিটি পর্যন্ত তৈরি কবে দিলেন আপনি, অর্থাৎ আপনার গান যে কীভাবে
ব্যবহার করতে হবে তার সকল রকম নির্দেশ আপনি নিজেই সাধ্যমত ছকে-কেটে দিয়ে
দিলেন। তাসবেও আমি একজন বিশিষ্ট গায়ক হিসাবে আপনার গানটি যদি নিজ মর্জি
মতো অদল-বদল করে গেয়ে, নানা স্থযোগে, সর্বত্র আপনার হুমায়ের অপপ্রচার করতে
থাকি,—মোটের উপর আপনার অনভিপ্রেত কাজটাই যদি আমি করি আমার ব্যক্তিগত
তুচ্ছ স্বার্থসিদ্ধির মতলবে,—আবাব অত্মদিকে স্বরচিত গানের প্রতি স্বীয় মমত্ববোধটুকু
বিসর্জন দেওয়াও যখন আপনার পক্ষে এই জায়গায় একেবারে অসম্ভব মনে হয় (কারণ,
সেটাই তো স্বাভাবিক তখন ভাবুন দেখি,—আমার করা উপরোক্ত কাজটা আপনার কাছে
কেমন লাগবে!)

অনেকটা এই প্রসঙ্গই সঙ্গীতসাধক দিলীপকুমার রায় একবার তুলেছিলেন কবিগুরু
রবীন্দ্রনাথের কাছে, জানতে চেয়েছিলেন রবীন্দ্রসঙ্গীতে সুরের variation করবার
স্বাধীনতা গায়কদের দিলে কেমন হয়! রবীন্দ্রনাথ জবাব দিয়েছিলেন :

“যে রূপ-স্রষ্ট্রিতে বাইরের লোকের হাত চালাবার পথ আছে তার এক নিয়ম, আর
বার পথ নেই তার অন্য নিয়ম।...হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকার, তাঁদের সুরের মধ্যকার ফাঁক
গায়ক ভরিয়ে দেবে এটা যে চেয়েছিলেন।...কিন্তু আমার গানে ত আমি সে-রকম
ফাঁক রাখিনি যে, সেটা অপরে ভরিয়ে দেওয়াতে আমি কৃতজ্ঞ হয়ে উঠব।”—

(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ২২৬)

রবীন্দ্রনাথ কিন্তু কখনও কোনো অস্পষ্টতা রাখেন নি এইটুকু বোঝাতে, যে, তাঁর গানে তাঁর স্ব-দত্ত সুরের বিন্দুমাত্র পরিবর্তন কিংবা বিকৃতি তিনি অপছন্দ করতেন অর্থাৎ এক্ষেত্রে তিনি ছিলেন দস্তুরমত রক্ষণশীল। আমরাও তা ভাল করেই জানি। কিন্তু আরেকটি বিষয় অনেকেই জানি না, যে, তাঁর গান গাইবার সময় গায়কদেরও ঠিক তাঁরই মত করে গাইতে হবে সে-গান, কিংবা তাঁর গান গাইবার জন্তে বিশেষ এক ধরনের ‘গায়ক’র প্রয়োজন আছে গায়কদের,—এমনতর বিস্ময়কর নির্দেশ তিনি দেন না কোথাও। বিভিন্ন গায়কের রুচি বিভিন্ন ধরনের হয়ে থাকে—সেটা স্বাভাবিক, এবং গানের মর্যাদাও, সকল রকমের গায়ক কিংবা শ্রোতা একই আদর্শ মতে সকল দিক থেকে সকল অবস্থায়, রক্ষা করেন না—এ সবার খবর রবীন্দ্রনাথ সবার চেয়ে বেশি জানতেন ও বুঝতেন। সুন্দর এক উপমা সহযোগে তাঁকে বলতেও শোনা যায় : “বসন্তে যে-ফুল ফোটে সে-ফুল তো সকলেরই জন্তে—কিন্তু সকলেই তার মর্যাদা সমান বোঝে এ কথা কেমন করে বলব?”—সত্যই তো মর্যাদাবোধ সকলের এক রকমের হয় না। ফুলের সৌন্দর্য কেউ উপভোগ করেন ফুলকে তাঁর গাছের মধ্যে রেখেই,—আবার কেউ বা গাছ থেকে ছিঁড়ে দেন। নিয়ে নিজের অঙ্গস্পর্শে পেতে চান এর সৌন্দর্যের অমুভব। মূলতঃ স্ব স্ব গতি অমুখায়ী সৌন্দর্যের অমর্যাদা কিন্তু করেন না কেউই। গানের মর্যাদাবোধের বিচারও অনেকটা ঐ একই পদ্ধতিতে করা সম্ভব—করা হয়ও। কেননা, ফোটাফুল যেমন সকলের জন্তে,—তেমনি প্রকাশিত গানও তো সকলেরই জন্তে। এ বিষয়টি সামান্য মনোযোগ দিলে এখানেই পরখ কবতে পারেন যে-কেউ। দেখুন, একই গানের স্বরলিপিবদ্ধ সুর নিখুঁত ও বিশুদ্ধ আকারে সকলের কণ্ঠে একই ভাবে উচ্চারিত হলেও গায়কদের নিজ নিজ গাচভেদে গানের স্বরূপ কোনো কোনো সময়ে কিন্তু অনেকখানিই বদলে যায়। এ ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন স্থলে বিভিন্ন উপলক্ষে বলা কয়েকটি উক্তি এখানে তুলে দিচ্ছি :

“গান নানা লোকের কণ্ঠের ভিতর দিয়ে প্রবাহিত হয় বলেই গায়কের নিজের দোষ-গুণের বিশেষত্ব গানকে নিয়তই কিছু-না-কিছু রূপান্তরিত না করেই পারে না।”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী : ৪শ খণ্ড, পৃ ১২৭)।

“আরেকটা কথা। গানের গতি অনেকখানি তরল, কাজেই তাতে গায়ককে খানিকটা স্বাধীনতা তো দিতেই হবে, না দিয়ে গতি কী?...তাই, আদর্শের দিক দিয়েও আমি বলি নে যে, আমি যা ভেবে অমুক সুর দিয়েছি তোমাকে গাইবার সময়ে সেই ভাবেই ভাবিত হতে হবে। তা যে হতেই পারে না। কারণ, গলা তো তোমার এবং তোমার গলায় তুমি তো গোচর হবেই; তাই এক্সপ্লেসনের ভেদ থাকবেই”—(তীর্থংকর, পৃ ১৫৮)।

সেইজন্তে আমিও * বলছিলাম,—রবীন্দ্রনাথ এমন কোনো নির্দেশ কোথাও দিয়ে

যাননি যে, গায়কদের ঠিক তাঁরই মত করে গাইতে হবে তাঁর গান। তবে রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইতে গিয়ে গায়কদের একসংশ্রেনের তথা প্রকাশভঙ্গীর যে ভেদ থাকবেই কবি বলেছেন,—এই কথাটা বিশেষভাবে হৃদয়ঙ্গম করার জন্তে একটু বাস্তব দৃষ্টান্ত এখানে নেওয়া যাক।

মনে করুন, কোনো জ্বলের সামান্য লেখাপড়া জানা অল্পবয়সী ছেলেমেয়েদের একটি রবীন্দ্রনাথের গান গাইতে শেখালেন আপনি, আবার ঐ একই গান আপনার কাছ থেকে শিখে নিয়ে কোনো কলেজের উচ্চশিক্ষিত বয়স্ক ছেলেমেয়েরা যদি গায়, তাহলে কি উভয়ের প্রকাশভঙ্গী এক হবে কখনও—ভাবে, কিংবা অর্থে, কিংবা অনুভূতিতে? গানের স্বর আগাগোড়া একই রকমের সঠিক থাকলেও তাদের প্রকাশভঙ্গী, বয়স ও অভিজ্ঞতার তারতম্য হেতু, কখনও এক হয় না,—হতে পারে না। তেমনি, যে-সব দক্ষ জনপ্রিয় গীতশিল্পীরা অভিনয়ে কিংবা সিনেমায় কিংবা জলসায়

গানের কথা এক,
স্বরও এক, তবু এর
প্রকাশভঙ্গীতে ভেদের
শক্তি হয় কেন?

পেশাদারী গান করে অভ্যস্ত—তাঁরাও যখন আপনার কাছ থেকে তালিম নিয়ে ঐ একই গান নিজেদের পেশার প্রয়োজনে ব্যবহার করেন,—নিশ্চিত দেখবেন এঁদের কণ্ঠে গানের রূপ গিয়ে দাঁড়িয়েছে

অগুরুকম। (এমনিতর দৃষ্টান্ত দেখানো যায় আরো) অথচ বিশেষভাবে

লক্ষ্য করে দেখুন,—কবিগুরুব যেমন কথা তেমন স্বরের প্রতি গভীর শ্রদ্ধা ও আনুগত্য আছে বলেই তো রবীন্দ্রসঙ্গীত গাওয়াতে এঁদের সকলের এত আগ্রহ, এবং রবীন্দ্রসংগীতের প্রতি মর্যাদাবোধ এঁদের কাকুর চেয়ে কাকুর কম নয়। সর্বোপরি এঁরা কিন্তু কেউই কবিগুরুর স্ব আরোপিত স্বর, যা স্বরলিপির নিগড়ে আবদ্ধ তা অমাত্র করেন নি এককণাও। এই ভাবে স্বরের কাঠামোকে অবিকৃত রেখে নিটোল সংযমের ভিতর দিয়ে রবীন্দ্রসঙ্গীতের উপর স্বীয় বৈশিষ্ট্যের পরিচয় দেবার জন্য আগ্রহীল ভক্তিমান গায়কদের যে প্রতিভা ও বুদ্ধিদীপ্তির যোগ্য আরোপণ—সেটাই তো হল শিল্পীগায়কদের স্বাধীনতা।

এত সব শোনার পরেও যদি আমাদের কারো কারো তর্কপ্রলুব্ধ অন্তরে সংশয় থেকে যায়, আমরা যদি বাইরের বিচিত্রতর অভিমত এবং প্রভাবের তাড়নায় অল্প গানের সঙ্গে তুলনা করে ভাবি,—রবীন্দ্রসঙ্গীত তো শুধু শুধু স্বর দিয়ে কবিতা-আবৃত্তি মাত্র; কাব্যরসে অনভিজ্ঞ সাধারণগায়কেরা কি আর তেমন দরদ দিতে পারেন এতে! ইত্যাদি ধরণের সব নৈরাশ্রজনক সিদ্ধান্তও যদি পোষণ করি মনের মধ্যে,—তাহলে

এমনতর ভাবনার মোকাবিলা করতে গিয়ে মানতেই হবে, যে,—
আবৃত্তির মাহাত্ম্য

আবৃত্তিকে আবৃত্তি বলে স্বীকার করে নেবার মধ্যে লজ্জার বা আপত্তির কিছু নেই। নিছক আবৃত্তি দ্বারা বহু কঠিন কাব্যকে পর্যন্ত আয়ত্তে আনা যায়—সেই অভিজ্ঞতাও হয়ত অনেকের আছে। আর বস্তুতপক্ষে, আবৃত্তিকে বাদ দিয়ে—কাব্যযুক্ত কিংবা কাব্যবিহীন কোনো সঙ্গীতেরই তো সার্থকরূপ দেওয়া চলে

না। তদুপরি সঙ্গীতের তথা গানের মধ্যে গায়ক শিল্পীদের যথোচিত দরদ দেওয়া আর না দেওয়ার কৃতিত্বটা কিন্তু অনেক সময় গড়ে ওঠে ওই শুদ্ধ আবৃত্তিকেই অবলম্বন করে,—এ নিয়েও বন্ধ্যমান প্রবন্ধে আলোচনা হয়ে গেছে। আসলে অপ্রয়োজনীয় তর্কাদিতে নিবৃত্ত থেকে সাম্প্রতিক আলোচকদের সুসংযত চিন্তে বোকা দরকার,—সঙ্গীত অহুশীলনের ক্ষেত্রে ‘আবৃত্তি’ নামে অতি প্রাথমিক যে-সোপান, এর গোড়াতেই যদি গায়কদের অজান্তে কোনো-না-কোনো গলদ লুকিয়ে থাকে তাহলেই তাদের পরিবেশিত গান অনেকক্ষেত্রে নীরস নিস্ত্রাণ মনে হয়। গায়করাও প্রত্যাশারূপ সুসঙ্গতির অভাবে একাজে ক্লান্তি বোধ করেন। আবার সঙ্গগুণে সমুচিত যত্নের দ্বারা এমনতর অবস্থারও নিরসন ঘটানো সম্ভব। সেই উদ্দেশ্যে গীতার্থীদের এইটুকু বুঝতে অহুরোধ করব, যে, গান শিখতে গেলে প্রথমই সার্গমের সাতটি স্বর ভাল করে আয়ত্ত করতে হয় এবং তা শুদ্ধ আবৃত্তি ছাড়া কখনও আয়ত্তে আসে না। হৃদীর্ঘকাল একটানা সাধনার পর সে-আবৃত্তিও কী আর সকলের কণ্ঠে হৃদয়ের সাবলীল হয়ে ওঠে? ওঠে না। পরীক্ষা করে দেখবেন, গীতার্থীরা সকলে স্বকণ্ঠের অধিকারী হলেও—সকলের কণ্ঠস্বর কি একই রকমের শ্রুতিমধুর শোনায়? তাও না। অতি সহজ সার্গমের পর্দাগুলি একজনের কণ্ঠে মনে হয়—যেন কী রকম বড়ো রসহীন, অনেক সময় অসহ্য ঠেকে কানে, আবার অগ্রজনের কণ্ঠে সেই একই সার্গম বড়ো সরস মধুর হয়ে ওঠে—সারাক্ষণ কান পেতে থেকে শুনতে ইচ্ছে করে! এমনটি হয় কেন? শুধুই কি গায়কের কণ্ঠের জন্তে? মোটেই না। কণ্ঠকে ছাপিয়েও তার বাইরে এমন কিছু আছে যা, ভাবায় বিশ্লেষণ করা বেশ কঠিন কাজ—একান্তই বর্ণনাতীত। তবে মোটামুটি ভাবে বলা যায়, অনর্গল আবৃত্তির পরিণতিতে আবৃত্তিকারের কণ্ঠস্বর মার্জিত হবার সুযোগ পায় প্রচুর একাগ্রতার অহুশীলন হয় তা’তে কোনো সন্দেহ নেই।

এখানে একটু থেমে স্মরণ করিয়ে দেওয়া প্রয়োজন,—কণ্ঠস্বর-মার্জনা প্রসঙ্গে নিষ্ঠাবান উৎসাহী গীতসাধকদের পক্ষে আরো কিছু অতি অবশ্যজ্ঞাতব্য, যে, “কণ্ঠস্বর স্বাভাবিক হইলেও, যথেষ্টামত স্বরোচ্চারণ করিলে তাহা মিষ্ট হয় না। কোনো কোনো কণ্ঠ সুশিক্ষা ও সুসাধনা ব্যতীতও সুমধুর হয় বটে,—কিন্তু সে দৈবাৎ কখন উৎরাইয়া যায়। প্রত্যুত ধ্বনিবিজ্ঞান ও পদার্থতত্ত্ববিৎ সুনিপুণ কারিগরের কণ্ঠমার্জনা

নির্মিত প্রত্যেক যন্ত্রই যেমন স্থলিত ধ্বনি বিশিষ্ট হয়; প্রত্যেক গায়কেরও সেইরূপ মিষ্ট স্বর হওয়া উচিত। কোন স্থলিত মনোহর ধ্বনি আদর্শ স্বরূপ লইয়া তদনুকরণের চেষ্টায় সাধনা করিলেই, কণ্ঠস্বর মিষ্ট হইতে পারে।... কণ্ঠ গান গাইবার যন্ত্র বটে, কিন্তু অমার্জিত অবস্থায় নহে; উহাতে যন্ত্রের উপাদান সকল বর্তমান আছে মাত্র। সেই উপাদানসমূহ দ্বারা একটি উপযুক্ত সঙ্গীতযন্ত্র প্রস্তুত করিয়া লইলে, তবে উত্তম গান হয়”—(গীতপুস্তক, পৃ ৬-৭)। এছাড়া

আমাদের সঙ্গীতজগতে চিরস্মরণীয় প্রায়স্ আদিপুরুষ স্বর্গীয় লালচাঁদ বড়ালের পুত্র স্নানমধু সুরশ্রী রাষ্ট্রচাঁদ বড়াল মহাশয়ও কোনো এক বিশেষ সাক্ষাৎকারে বলেছেন : “শুধু সা-বে-গা-মা-পা ধা-নি সাঁধলেই গলা সাধা হয় না। গলার চর্চা (ভয়েস্ কালচার) অতি যত্নে, গভীর নিষ্ঠার সঙ্গে করতে হয়। বিলাতী মতে সঙ্গীত-শিক্ষকেরা আগে শিক্ষার্থীর গলা তৈরি করান,—তারপরে তাকে গান শেখান। আমাদের দেশে বহু জনপ্রিয় সঙ্গীতজ্ঞ, ওস্তাদ, পণ্ডিত গলার অনেক কসরৎ দেখাতে অভ্যস্ত,—কিন্তু তাঁদেরও সুর নিখুঁত হয় না। যন্ত্রের সঙ্গে পরীক্ষা করলেই ত্রুটি ধরা পড়ে। যার গলায় নিখুঁত সুর খেলে তার গলা, যন্ত্রের তানে আপনাই মিশে যায়”—(সিনেমা জগৎ ১৩৬৫ : শারদীয়া সংখ্যা)। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথকেও বলতে আমরা শুনি : “বিলিতি সঙ্গীতের গুণ হচ্ছে—তাতে সুর সাধানো হয় খুব খাঁটি করে, কান দোরস্ত হয়ে যায়,—আর পিয়ানোর শাসনে তালেও ঢিলেমি থাকে না”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ১৪২)। ইত্যাকার মূল্যবান উক্তিগুলির তাৎপর্য বিশেষ বস্তু নিয়ে সতর্কতার সঙ্গে অনুধাবন করে চললে সর্বশ্রেণীর যাবতীয় গীতি-সাধকেরা যে ব্যক্তিগতভাবেই উপকৃত হবেন বেশি—সে কথার পৃথক বিশ্লেষণ এখানে অনাবশ্যক।

এবার আগেব বক্তব্যে কিবে আসুন,—যেখানে বলা হচ্ছিল স্নানমিত ভাবে আবৃত্তি করতে পারলে গায়কের কর্তৃস্বব মার্জিত হবার সুযোগ পায়। সেই মার্জিত স্বর-ক্ষেপণের সঙ্গে গায়কের দরদ মেশানো থাকলে পূর্বোক্ত অবর্ণনীয় রূপটি তথা ভাবায় বর্ণনা হয় না যে কর্তৃমাধুর্যের—সেই মাধুরীটিও সুরের মধ্যে ফুটে ওঠে তেমনি। তাহলে সারকথাটা গিয়ে দাঁড়াচ্ছে এই যে, সার্গমের ভিত্তর দরদ দিতে জানলে—ওই দরদ ক্রমশঃ সকল রকম গানের সুরেতেই দেওয়া যায়। সুরের মধ্যে, দরদ দেওয়া মানে, নিজেকে ঢেলে দেওয়া—অর্থাৎ নিজের ভিতবকে বাইরে এনে সামনে তুলে ধরা ঐ সুরের মাধ্যমে। এইটে হল সকল মানুষেরই ‘অহং’-কে নিঃশেষিত করে দেবার অগ্র্যতম সাধনা—আর দরদময় গায়কদের চরিতার্থতাও এইখানেই।

তাই বোধকরি রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “দরদটা বাইরের জিনিস নয়, ভিতরের জিনিস। বাইরের জিনিসের পরিমাপ আছে,—আদর্শে ধরে সেটা সম্বন্ধে দাঁড়িপাল্লায় বিচার চলে। তার চেয়ে বড়ো যেটা সেটাকে কোনো বাইরের আদর্শে মাপা চলে না, সেটা হল ‘সহৃদয় হৃদয় বেত্ত’। কে সহৃদয় আর কে সহৃদয় নয়,—বাইরে থেকে তারও তল পাওয়া যায় না”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১০১০)।

এতক্ষণ তো কেবলমাত্র সুরে দরদ দেবার বিষয়েই আলোচনা হল।

কিন্তু রবীন্দ্রসঙ্গীত তো শুধু সুরধর্মী নয়,—এর সুরের সঙ্গে যে আবার কথাও চলে পাশাপাশি সমান মর্যাদা নিয়ে। কাজেই এখানে সুর-আবৃত্তির অল্পরূপ কথা-আবৃত্তির প্রতিও গায়কদের সমান মনোযোগী হওয়া বাঞ্ছনীয়।

কিন্তু মুশকিল হল,—রবীন্দ্রনাথের গানের কথার যথাযথ অর্থ অধিগত হওয়া সম্বল শ্রেণীর গায়কের পক্ষে সকল সময়ে সকল ক্ষেত্রে সম্ভব হয়ে ওঠেনা,—আবার অনেক গায়ক আছেন গানের কথার অর্থ জানার প্রতি একেবারেই উদাসীন। বলতে দ্বিধা নেই, হিসাব নিলে দেখা যাবে—সংখ্যায় সম্ভবত এঁরাই বেশি যারা কেবলমাত্র রবীন্দ্রনাথের স্বরটা পেলেই খুশি থাকেন সব সময়। অথচ কথার অর্থ না বুঝলে গানের কথায় দরদই বা দেবেন কী করে তাঁরা! আবার রবীন্দ্রনাথ বলেন : “গানে যে দরদ সেটা বয়সের emotion এর সঙ্গে আসে। ওটা আগে-পিছে জোর করে হয় না”—(আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ, পৃ ৪৫)। কাজেই এই চলন্ত মুহূর্তে গানের উপর যারা সমুচিত দরদ দিতে অপারগ—সেই জাতীয় গায়কদের,—রবীন্দ্রসঙ্গীত-ব্যবহারেব অল্পপয়ুক্ত বলে নাকচ কবে দেওয়া ঠিক নয়,—বরং বলব, এঁরা প্রত্যেকেই রবীন্দ্রসঙ্গীতের নিষ্ঠাবান হুব-আবৃত্তিকার; এবং এঁদেরই কণ্ঠে (গানের বাণীব অর্থ যথাযথ অনুধাবন করার অক্ষমতায়) রবীন্দ্রসঙ্গীতের কথা যদিও বা কখন-সখন প্রাণহীন যন্ত্রণা শোনায়, তাহলে তো হতাশ হবার কিছু দেখি না। এঁদের ‘নরশ কিংবা নিরংসাহী করাও কারো পক্ষে অসম্ভব। কেননা রবীন্দ্রনাথের গান সর্বজনের—সর্বভাষাভাষীর;—বিশেষ করে এই অর্থে, যে,—পৃথিবীতে ভাল এবং সৎ যা’ তাব প্রতি জীবমাত্রেরই আকর্ষণ যেমন স্বাভাবিক—তেমনি থাকে তাব জন্মগত অধিকারও। রবীন্দ্রনাথের গানকে যদি শাখতবাণী সংবলিত ভাল, সৎ, সুন্দর উপাদানে গঠিত জিনিস বলে আমরা স্বীকার করি এবং সম্মান দিই—তাহলে এর উপর আকর্ষণ ও অধিকারই বা থাকবে না কেন সকলের? তাছাড়া বড় ও মহৎ যা’ তাকে বিকেন্দ্রীকরণের পরিবর্তে, কারো পক্ষে স্বেচ্ছায় পেয়ে কেন্দ্রীভূত করে তোলার প্রচেষ্টাও ত অশ্রদ্ধেয় *। মোটের উপর রবীন্দ্রসঙ্গীত কোনো বিশেষ সম্প্রদায় কিংবা গোষ্ঠীর সম্পদ বলে গ্রাহ্য হতে পারে না কোনো যুক্তিতেই—আরো এই •জন্মে যে, রবীন্দ্র-সঙ্গীতেব স্ববলিপির বইগুলি দেশকাল এবং জাতিধর্ম নির্বাচনে আবালবৃদ্ধবলিতা সকলের কাছেই যখন খোদ বিশ্বভারতী-কর্তৃকই ‘অবলীলায় বিক্রীত হয়ে আসছে চিরকাল।

কিন্তু যা বলছিলাম তা এই যে,—রবীন্দ্রনাথের গানের সুরের মধ্যে যারা একবার রস পেয়েছেন—তাঁরা যদি যথানিয়মে নিরন্তর রবীন্দ্রনাথের গানের কথারও আবৃত্তি করে যান তাহলে এই কথার মধ্যেও রস, ভাব, অর্থ সবই আপনা থেকে

* মহাত্মা গান্ধী একবার আমাকে বলেছিলেন : “কেবলমাত্র শহরে নয়, গ্রামের পল্লীতে-পল্লীতে ঘরে-ঘরে পৌছে দিতে হবে গুলফের গান। একে যদি শুধু বিশেষজ্ঞদের সম্পদ করে রাখা হয়—সে লোকসান হবে সমগ্র জাতির”—(বিশ্ববীণা ১৩৭৭-৩৪সংখ্যা, পৃ: ১২০)। এ উক্তিটির তাৎপৰ্য এক্ষেত্রে সকলেরই অনুধাবনযোগ্য

খুঁজে পাবেন একদিন না একদিন—অবশ্য যদি না তাঁদের আত্মত্বির কাজে ধৈর্যচ্যুতি ঘটে কখনও। আর সর্বোপরি ‘আত্মত্বি: সৰ্বশাস্ত্রাণাংবোধাদপিগরীয়সী’—এই সুপরিচিত বচনটির তাৎপর্য এবং গুরুত্ব তো সকলেরই জানা।

আসলে দেখা যাচ্ছে—রবীন্দ্রসঙ্গীতে আত্মত্বির আবশ্যকতা অনস্বীকার্য সর্বতোভাবে। উত্তম ও সার্থক আত্মত্বির মাধ্যমে গানের অর্থ, ভাব ও রস উপলব্ধি করে রবীন্দ্রসঙ্গীত-গায়কেরা কিংবা তথাকথিত বিশেষজ্ঞেরা রবীন্দ্রসঙ্গীতে যে প্রাণবন্ত রূপটি তাঁদের নিজ নিজ পরিবেষ্টন অমুযায়ী ব্যক্তিগত দৃষ্ট, গায়কি ও বৈশিষ্ট্যের সংমিশ্রণে ফুটিয়ে তোলেন—বলাবাহুল্য সেই রূপটাই হল—গায়কশিল্পীর স্বতন্ত্রতা। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ নিজেও বলেছেন :

“গানের প্রকাশ সম্বন্ধে গায়কের ব্যক্তিগত স্বাধীনতা মানতেই হবে—অর্থাৎ গানের দ্বারা গায়ক নিজের অমুদিত একটা বিশেষ ভাবের ব্যাখ্যা করে,—সে ব্যাখ্যা রচয়িতার অন্তরের সঙ্গে না মিলতেও পারে ;—গায়ক তো গ্রামোফোন নয়”—
(রবীন্দ্রায়ণ ২য় খণ্ড, পৃ ২৩৭)।

সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের সুর ও তাল-স্বজন প্রতিভা

রবীন্দ্রনাথের গান-রচনার ইতিহাস পর্যালোচনা করলে জানা যায়, তাঁর প্রথম জীবনের অনেকগুলি গান তিনি রচনা করেছিলেন,—বিষ্ণু চক্রবর্তী, যদুভট্ট এবং জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের মত বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞদের আওতায় বসে। সুররাং গানে তাঁর সুর-যোজনার কাজটিও তখন চলতো। সেই অগ্রবর্তীদের প্রচলিত রীতি অনুসরণ করে। কিন্তু পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথ তা থেকে নিজেকে মুক্ত করে নেন এবং যে-পদ্ধতি অনুসরণে গান-রচনায় উদ্বুদ্ধ হন, সেটা সম্পূর্ণভাবে তাঁর স্বকীয় প্রতিভার আলোকে সৃষ্ট। এই সৃষ্টির মাধ্যমেই আমরা পেলাম, যাকে বলে ‘রবীন্দ্রনাথের নব-পর্থায়ের গীতাবলী’—সোজাকথায়, কবির সুর-সংযোজনার স্বকীয় সম্পদ। এটাই হল তাঁর সঙ্গীতে সুর-স্বজনী প্রতিভার মূল কথা।

সুরের মধ্যে বিচিত্র মিশ্রণ এনে গানকে নব নব রসে রসিয়ে তুললেন কবি রবীন্দ্রনাথ ; এটা, তিনি জাত-স্বরজ্ঞ বলেই হয়ত পেরেছিলেন করতে। তাঁর সুরের স্বরধুনী আপন অনিবার্যতার বেগে সমুখের দিকে ছুটে চলল, জাগল এতে অজানা ঝংকার,—অজানা ছন্দ ; কতক মিলল অতীতের সঙ্গে, আবার কতকটা নয়। যেটুকু মিলল না,—সেটুকুই ধাঁধিয়ে দিল অনেকের মন। বিশেষ করে ধারা সঙ্গীতশাস্ত্রের গতানুগতিক পথে চলে অভ্যস্ত তাঁরা কিছুটা আহত হলেন বৈকি। তাসেও কেউ কেউ গুনলেন, যে,—গুণী রসিক সমজদারদের মধ্যে একদল বলেছেন : কবির

গানের কথাগুলি খুবই ভালো, কিন্তু স্বর তেমন কিছু নয়। ফের শোনা গেল অশ্রুদলের অভিমত : না, এই স্বরের মধ্যেও অভিনবত্ব আছে,—আছে প্রচুর মূল্যায়ন। এমনিতর নানা কথা।

তাহলে কি এর সমস্টটাই একেবারে আকস্মিক উদ্ভাবন,—না অশ্রু নতুন কিছু? খুব সূক্ষ্ম ভাবে অনেকের সঙ্গে তুলনা করে করে বিচার করলে দেখা যাবে, রবীন্দ্রনাথের এই মিশ্রণের কাজ কিন্তু ভারতীয় রাগরাগিণী এবং এর আত্মবৃত্তিক রীতিনীতিবিবর্জিত কোনো নূতন বস্তু নয়,—অথচ নূতন বলেই যেন প্রতীতি জন্মে! গানের মধ্যে এই নূতনত্ব ও অপূর্বত্বের দানই হল কবিশ্রুর বিশ্ববিজয়ী প্রতিভার স্বকীয় বৈশিষ্ট্য। মোটের উপর রবীন্দ্রনাথের গানের স্বরের চরম আলাপটি যে ভবিষ্যৎকে নিয়ে—এইটে অনেককাল আগেই বুঝতে পেরেছিলেন দেশের কোনো কোনো বিদ্বৎ রসিক সত্যদ্রষ্টা সঙ্গীতাত্মরাগীজন। কিন্তু ছুঃখের বিষয়,—যতদিন রবীন্দ্রনাথ বেঁচেছিলেন তাঁর এই সৃষ্টির নূতনত্বের প্রতি গুরুত্ব আরোপ করতে কেন জ্ঞানি আমাদের দেশীয় গুণী উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতবেত্তারা অনেক সময় তাঁদের অনাগ্রহ এবং ঔদাসীন্ত্যেরই পরিচয় দিয়েছেন বেশী, যার ফলে কেবলমাত্র শান্তিনিকেতনের ছাত্র-ছাত্রীদের মধ্যে, আর নয় তো বাইরে লেখাপড়া জানা কিছু সংখ্যক ব্রাহ্মধর্মভাবাপন্ন গীতাত্মরাগীদের মতলেই রবীন্দ্ররচিত গানের অমূল্যলীলটি ছিল সীমাবদ্ধ*। এর পরিণতিতে আমাদের লাভ কিংবা লোকসান কতটুকু ঘটল—সেটা এখানে আলোচ্য নয়। তবে এ তথ্যটি, নিষ্ঠুর হলেও—সত্য। ভবিষ্যতে যেন এমন তথ্যের কোনো বিকৃতি না ঘটে—তাই সেটিকে এখানে লিপিবদ্ধ রাখার বিশেষ যোগ্য মনে করলাম।

আজকের দিনে আমরা,—রবীন্দ্রতিরোধনের বহু বহু বৎসর কাল পরে যা প্রত্যক্ষ করছি তা এই,—রবীন্দ্রনাথের স্বর-রচনার বৈশিষ্ট্যটি পরমশ্রদ্ধার সঙ্গে অমূল্যলীলিত হচ্ছে সর্বত্র—সর্বস্তরের গায়ক ও শ্রোতৃবর্গের মধ্যে। এককালে যে সংগীতবেত্তারা পাণ্ডিত্যের অভিমান নিয়ে দূরে দাঁড়িয়েছিলেন—তাঁদেরই মধ্যে অনেককে প্রত্যক্ষ নয়ত পরোক্ষভাবে এখানে সক্রিয় অংশ নিতে শোনা যাচ্ছে;—নানা জায়গায় শিক্ষা-কেন্দ্রের উদ্বোধন করে রবীন্দ্রসংগীত-প্রচারের কাজেও তাঁরা ব্রতী—এই লক্ষণটি নিঃসংশয়ে শুভ; আরো বিশেষ করে এই জন্তে যে, কবিশ্রুর বাণীর ধ্রুবতাকে রহস্যময় করে তুলেছিল তাঁর যে স্বরের ইন্দ্রজাল—এরই ফলশ্রুতি হিসাবে নেহাৎ আনাড় সঙ্গীতানভিজ্ঞ নর-নারীরাও যখন আর এ বিষয়ে বেশী উদ্ভাসীন কিংবা

* কোনো বিশেষ বিধিসম্মত সঙ্গীতাত্মলীলনকারী ছাড়াও—এ-গান অব্যক্তি স্বরে-বেহরে পাইতেন আরো অনেকই। বিশেষ করে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সময় রবীন্দ্রনাথের বাউলদের স্বদেশীগানগুলি যে বাঙালী আবালবৃদ্ধবনিত্যর কণ্ঠে স্নানিত হয়ে সর্বত্র কী দারুণ চাকল্য ও উদ্দীপনার সঞ্চার করত—সেই ইতিহাস তো আজ কারো অজানা নেই। এসবের আলোচনা আছে—বত্সর অধ্যায়ে।

নির্লিপ্ত থাকতে পারছেন না। তাঁদেরও এই সহযোগিতা অবশ্য অভিনন্দনীয়। সর্বোপরি ঋষিকবির অপূর্ব সব গীতিকথা তাঁরই রচিত একমাত্র সুরে, যেমন স্বদেশে তেমনি বিদেশের ঘরে-ঘরে ধ্বনিত-প্রতিধ্বনিত করে তোলার যে বিবিধ আয়োজন চলেছে—এটাও আমাদের পক্ষে কম গৌরবের কথা নয়।

এই সঙ্গে আরো ভাববার আছে—নিজের হৃষ্টি যদি ভাল ও সুন্দর হয়, তা সর্বত্র প্রচারিত পরিব্যাপ্ত হোক—এমন ইচ্ছা ইহজগতে কোন স্রষ্টার বা নেই? স্বয়ং বিধাতাই কি আর এই ইচ্ছার প্রতিপালক নন? তেমনি স্ব-রচিত সঙ্গীতস্বধা কোনো একটা বিশেষ সম্প্রদায়ের মধ্যে গভীৰ্বদ্ধ হয়ে থাক—এমনতর নির্ধর, হীন কামনা বোধকরি কোনো কবি কোনো সঙ্গীত-রচয়িতাই কখনও করতে পারেন না; রবীন্দ্রনাথও করেন নি। তাঁর গান তাঁরই স্বদত্ত সুরে গাইতে, বাঙালী ত দুয়ের কথা—বাংলাভাষা মোটেই জানে না বোঝে না এমন সব গাইয়েদেও তিনি নানা ভাবে উৎসাহিত করেছেন* নানা ব্যাপারে। এর একাধিক প্রমাণ বর্তমান লেখকের কাছেই আছে), চেয়েছেন তুচ্ছ ভেদভেদ ভুলে সবাই তাঁর গানের কথা ও সুরের অন্তর্নিহিত রস থেকে আনন্দ লাভ করুক। পারিপার্শ্বিক শিক্ষা ও রুচিভেদে গায়কদের মধ্যে এর রূপের বিকাশে তারতম্য ঘটতে পারে—এটা বুঝবার ক্ষমতা নিশ্চয় রবীন্দ্রনাথের ছিল, তাই বলে তিনি তো কৈ এমন কোনো সম্প্রদায় গড়ে নির্দেশ দিয়ে যান নি যে, তাঁর গানগুলি, কেবলমাত্র ওই নির্দিষ্ট সম্প্রদায়েব মধ্যেই আবদ্ধ হয়ে থাকবে, অথচ কেউ ব্যবহার করতে পারবে না। বরং হিন্দুস্থানী ক্লাসিক্যাল বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞদের পর্যন্ত তিনি বলেছিলেন; “আমার গান তোমরা কবিশুদ্ধ মনোবাঞ্ছা যদি না গাও, তবে আমার গান স্থায়ী হবে না—বেহুৱে ও

বেতালে গাওয়া হলে আমার গানের উপর কারো প্রভা থাকবে না”—(সঙ্গীতদর্শিকা ১ম খণ্ড, পৃ ২৩৪)। এছাড়া, বিশেষত বাঙালীরা নিজ-নিজ হৃদে-হৃদে, সম্পদে-বিপদে—সকল অবস্থাতেই তাঁর গান গাইবে,—তা না গেয়ে তাদের উপায় নেই। যুগে যুগে এ গান তাদের গাইতেই হবে। এসব কথা যে রবীন্দ্রনাথ কতবার কত জায়গায় বলেছেন তা আশাকরি যারা রবীন্দ্রতত্ত্ব অন্বেষক, তাঁরা সকলেই জানেন। কবির এই জনহিতকারী মহৎ মনস্কামটি আজ বহুলাংশে সার্থক বলা যায়। এখন যদি কেউ এর প্রগতির পথে কোনো ওজুহাতে সীমারেখা টানতে

* একবার অবশ্য রবীন্দ্রনাথ বলতে বাধ্য হয়েছিলেন: “আজ বাংলাদেশে গানে একটা খেলো ভাব এসে পড়েছে।...গান ব্যবসায়ীর বাইরে থাকাই ভালো”—(আনন্দবাজার ১৭ আবার ১৩৪৭)। তাঁর শেব বরসের এই তাৎপৰ্যপূর্ণ উক্তির মূল কারণটি আজও অন্দুৎপাটিত। কিন্তু ইহ বা অন্দুৎপাটিত তা হ্রস্বিষ্টি ভাবে জানতে না পারলে এই প্রসঙ্গের আলোচনার দ্বারা রবীন্দ্রনাথকে ভুল বোকার এবং ভুল বোকাবার যে প্রচুর অবকাশ থেকে যাবে প্রত্যেকেই—সেকথা বলাই বাহুল্য।

অভিলাষী হন,—তাহলে বুঝতে হবে সেই ওজুহাতটি কোনে'-না-কোনো রকমের স্বার্থপ্রেরিত—অন্ত কিছু নয়।

রবীন্দ্রসঙ্গীতের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের বাণীর প্রাচুর্য যেমন অফুরন্ত, তেমনি আছে স্বর-তাল-ছন্দের বৈচিত্র্যও। বিষয় বৈচিত্র্য তো অন্তহীন,—অবশ্য এর আলোচনা হবে স্বতন্ত্র অধ্যায়ে। এখানে আপাতত এই বলা হচ্ছে যে, বিশ্বভারতী প্রকাশিত 'গীতবিতান' তিন খণ্ডের ভিতর রবীন্দ্রনাথের গানগুলি সুসংকলিত। স্বর এবং তালের বিচারেও এসব, বাংলার তথা ভারতের এক গৌরবময় সম্পদ বিশেষ। কিন্তু যে বিপুল সংখ্যক গানে কবি স্বরারোপ করে গেছেন, সেগুলির মাথায় চলিত প্রথা 'মত রাগরাগিণী কিংবা তালের নাম লিখিত ভাবে বড় একটা পাওয়া যায় না। তাইজ্ঞে অধুনা কোনো কোনো সঙ্গীতজ্ঞ মহলে বিচিত্র ধরনের তর্ক এবং ক্ষোভের সৃষ্টি হতে শোনা যায়। কিন্তু রাগ এবং তালের নাম অহুজ্জ্বেষ রাখার পিছনে কবির যে নিজস্ব যুক্তিযুক্ত সিদ্ধান্ত ছিল তা খোঁজ নিয়ে জানলে বোঝা যাবে,—এ নিয়ে তর্ক করা কিংবা ক্ষোভ প্রকাশ করা নিতান্তই অমূলক।

রবীন্দ্রনাথ এই প্রসঙ্গে তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্রী ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণীকে একটি পত্রে লিখেছিলেন : “গানের কাগজে রাগরাগিণীর নাম-নির্দেশ না থাকাই ভালো। নামের মধ্যে তর্কেব হেতু থাকে, রূপের মধ্যে না। কোন্ রাগিণী গাওয়া হচ্ছে বলবার কোনো দবকার নেই। কী গাওয়া হচ্ছে সেইটেই মুখ্য কথা ;—কেন না তার সত্যতা তার নিজের মধ্যেই চরম। নামের সত্যতা দশের মুখে,—সেই দশের মধ্যে মতের মিল না থাকতে পারে”* (রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১৭২)।

কবির এই উক্তির তাৎপর্য অত্যন্ত গভীর। আর সত্যই তো, একথা কে অস্বীকার করতে পারে যে, সংসারে মতের মিলের সম্ভাবন পাওয়াই যে দুর্লভ কাজ। আমি যখন বলব : এর এই নাম ;—আবার ঐ একই বস্তু যিনি অন্তভাবে দেখেছেন কিংবা জেনেছেন হয়ত আমার চাইতে বেশি, হয়ত বা কম, তিনি যদি বলেন : উহ তা ঠিক হল না,—তখনই ত সৃষ্ট হয় মতানৈক্য। তাই আমরা দেখি, কবি তাঁর উপরি-উক্ত পত্রেতেই শেষ লাইনের স্বর টেনে আরো বলেছেন : “কলিযুগে শুনেছি নামেই মুক্তি, কিন্তু গান চিরকালই সত্যযুগে।”

বর্তমান প্রবন্ধ-লেখককেও কবিজ্ঞর তাঁর গানে তালের নাম অহুজ্জ্বেষের কথা বোঝাতে গিয়ে একবার বলেছিলেন : “এ-নিয়ে তর্কাতর্কি করে লাভ কি—এর অন্ত পাওয়া তো খুব সোজা কাজ নয়।...কেবল এই কথাটা মনে রাখলেই যথেষ্ট,

* এই উক্তির যথার্থ্য বঁদু দিয়ে খতিয়ে দেখার অন্তে নানা জারগা থেকে সংগ্রহ করে স্বর-তাল নামাঙ্কিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের একটা মোটামুটি তালিকা এই গ্রন্থের পরিশিষ্টে দেওয়া হল।

আমার গানের সঙ্গে যে সঙ্গত করবে তার নিজস্ব রুচিবোধ রসবোধ নিয়েই সে তালের নাম আবিষ্কার করুক আমার আপত্তি নেই—কিন্তু আমি সেখানে দাসত্ব লিখে দিতে বাব না কখনও।...রাগরাগিণীর নাম প্রয়োগের কাজেও আমি আসক্ত নই”—(স্বরূপ ১৯৬৯ অক্টোবর)।

ঠিক ওই একই কথার প্রতিধ্বনি শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরা দেবীকে লেখা গুরুদেবের আরেকটি পত্রে আছে: “আমার আধুনিক গানে রাগ-তালের উল্লেখ না থাকতে আক্ষেপ করেছি। সাবধানের বিনাশ নেই। ওস্তাদরা জানেন, আমার গানে রূপের দোষ আছে, —তারপরে যদি নামেরও ভুল হয় তাহলে দাঁড়াব কোথায়? দুর্জটিকে দিয়ে নামকরণ করিয়ে নিস্”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১৭২)।

কবিগুরুর এই বক্তব্য অত্যন্ত সরল ও স্পষ্ট। আরো স্পষ্ট এবং বলিষ্ঠ ভাবেই এ বিষয়ে নিজের মনোভাব তিনি প্রকাশ করেছেন অত্র একটি পত্রে। লিখেছেন:

“রাগ-রাগিণীর বিস্তৃততা নিয়ে যে-সব যাচনদ্বার: গানের আঙ্গিক বিচার করেন; কোনোদিন সেই-সব গানের মহাজনদের ওস্তাদিকে আমি আমল দিইনি; এসম্বন্ধে জ্ঞাত-খোয়ানো কলঙ্কে আমি অজ্ঞের ভূষণ বলে মেনে নিয়েছি। কলার সকল বিভাগে আমি ব্রাত্য, বিশেষভাবে গানের বিভাগে। গানে আমার পাণ্ডিত্য নেই একথা আমার নিতান্ত জানা—তার চেয়ে বেশি জানা, গানের ভিতর দিয়ে অব্যবহিত আনন্দের সহজ বোধ। এই সহজ আনন্দের নিশ্চিত উপলব্ধির উপরে বাঁধা আইনের করক্ষেপ আমাকে একটুও নাড়াতে পারেন। এখানে আমি উদ্ধত, আমি স্পর্ধিত, আমার আন্তরিক অধিকারের জোরে”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১৭০)।

যে-কোনো গীতার্থী একটু বিশেষ ধৈর্য্য এবং মনোযোগ সহকারে পড়লেই এরদ্বারা বাক্যমান আলোচ্য বিষয়টি সম্যক অধিগত হতে পারবেন—সেই ভরসায় কবিগুরুর এত বড় এক স্পষ্টোক্তি পিছনে কোনো ব্যাখ্যা দেওয়া হল না। অবশ্য, প্রসঙ্গোচিত বিবেচনায়, আরেকটি তথ্য এখানে জেনে রাখা ভালো,—

১৯০৮ সালে রবীন্দ্রনাথের ‘শারদোৎসব’ নামীয় নাটকটি প্রকাশিত হয়। যতদূর জানা যায়, এই নাটকে সংযোজিত গানগুলি রচিত হবার আগে পর্যন্ত কবি যত গান রচনা করেছেন, সেগুলির মাথায় চলিত প্রথমত রাগরাগিণী ও বিবিধ তালের নাম উল্লেখ করে দিতেন তিনি নিজেই। পরবর্তীকালে এই রীতি রক্ষার প্রতি তাঁর উৎসাহ লোপ পেয়েছিল। এর কারণগুলি ইন্দিরা দেবীকে লেখা তাঁর উপরিউক্ত দুইটি পত্রে এবং আমাদের অত্র সংকলিত আরো অন্যান্য উদ্ধৃতিগুলির মধ্যেও কিছুটা ব্যক্ত হয়েছে। কার্যত: আমরাও দেখি, তাঁর জীবনের শেষ পর্যন্ত স্বরূপোপিত বাকী গানগুলির কোনটি যে কী তালে এবং কী রাগিণীতে গাইতে হবে এর কোনো লিপিত নির্দেশ রবীন্দ্রনাথ পূর্ববৎ আর দিয়ে যান নি,—অর্থাৎ ‘শারদোৎসব’

নাটকের গানগুলি রচনার পর থেকে আনুত্যা (১৯৪১ সাল পর্যন্ত) রাগরাগিণী এবং তালের নাম অল্পলেখ রেখেই গীত রচনা করে গেছেন। মোটকথা গানের সঙ্গে তাল কিংবা রাগরাগিণীর নাম উল্লেখ না-করার কাজটা যে ছিল তাঁর সম্পূর্ণ ইচ্ছাপ্রসূত—এতে কোনো সন্দেহ নেই। স্মরণ্য তাঁর এই ইচ্ছার কারণটিকে যারা আরো বিশদভাবে জানতে বুঝতে চান তাঁদের, এতদসম্পর্কীয় কবিগুরুর স্ব-রচিত আরো সব প্রবন্ধাদি সংগ্রহ করে পড়াশুনা করতে অল্পরোধ করি—বিশেষ করে আরো এই জ্ঞে যে, অগ্নের ভাষার দ্বারা ভ্রান্ত পথে যাবারও তো আশংকা থাকতে পারে।

সঙ্গীতে কিংবা গানে সুর-রচনা নিয়ে রবীন্দ্রনাথ ভিন্ন ভিন্ন স্থলে যে-সব মতামত প্রকাশ করে গেছেন তার কিছু-কিছু উদ্ধৃতি এখানে দেওয়া হল। আশাকরি এগুলি,—তাঁর সুর-স্বজনী-প্রতিভার মৌলিক অবদান যে কী তা বিচারের ক্ষেত্রে আমাদের আংশিক সহায়ক হবে।—কবি বলছেন :

“সঙ্গীতবেত্তাদিগের প্রতি আমার এই নিবেদন যে, কী কী সুর কি-রূপে বিজ্ঞাস করিলে কী কী ভাব প্রকাশ করে, আর কেনই বা তাহা প্রকাশ করে, তাহার বিজ্ঞান অল্পসন্ধান করুন। মূলতান, ইমনকল্যাণ, কেদারা প্রভৃতিতে কী কী সুর বাদী আর কী কী সুর বিসম্বাদী তাহার প্রতি মনোযোগ না করিয়া,—দুঃখ, সুখ, রোষ বা বিস্ময়ের রাগিণীতে কী কী সুর বাদী ও কী কী সুর বিসম্বাদী [হইতে পারে] তাহাই আবিষ্কারে প্রবৃত্ত হউন। মূলতান কেদারা প্রভৃতি তো মানুষের রচিত কৃত্রিম রাগরাগিণী,—কিন্তু আমাদের সুখ-দুঃখের রাগরাগিণী কৃত্রিম নহে। আমাদের স্বাভাবিক কথাবার্তার মধ্যে সেই-সকল রাগরাগিণী প্রচ্ছন্ন থাকে। কতকগুলো অর্থশূন্য নাম পরিত্যাগ করিয়া, বিভিন্ন ভাবের নাম অল্পসারে আমাদের রাগরাগিণীর বিভিন্ন নামকরণ করা হউক”—(ভারতী ১২৮৮ জ্যৈষ্ঠ)।

“গান নিয়ে যারা বচসা করে তারা আর কিছু ধরবার পায় না, ধরে গিয়ে রাগরাগিণীর বাঁধা নিয়মকে। এই নিয়ম নিয়ে পাণ্ডিত্য। এই পাণ্ডিত্যে সন্তোষ নেই, অহংকার আছে। শুধু অহংকার আছে বললেও অবিচার করা হয়। অভ্যাসের যথাযথ পুনরাবৃত্তিতে মানুষ, একশ্রেণীর সুখ পায়।...অভ্যাসের আকিম্বী মৌতাতে যাদের মন কিম্ব্বে আছে, বন্ধনমুক্ত রসের লীলায় তাদের নেশা ছুটে যায় বলেই তারা রেগে ওঠে। তারা বলে রসভঙ্গ হোলো। বস্ত্ত নিয়মভঙ্গকেই তারা বলে রসভঙ্গ। বিজ্ঞসমাজে যেমন আচারের ক্রটিকেই বলে ধর্মনাশ;—তুলে যায় যে, নিত্যধর্মের খাতিরেই আচারকে ভাঙতে হয়”—(দেশ ১৩৮০ সাহিত্যসংখ্যা, পৃ ১১)।

“সঙ্গীতটা সৃষ্টির ক্ষেত্র। যারা সৃষ্টি করবে তারা নিজের পছন্দ নিয়েই বেছে নেবে—পুরানো নজুমের সমন্বয় তাদের কাজের দ্বারাই,—বাঁধামতের দ্বারা নয়”—(সুর ও সঙ্গীত, পৃ ৫০)।

“গানকে আচারের শিকলে ধারা অচল করে বেঁধেছেন, সেই ডিক্টেটরদের আমি মানি নে। ধারা বলেন, ভারতীয় গানের বিরাট ভূমিকার উপরে নব নব যুগের নব নব যে-সৃষ্টি স্বপ্রকাশ, তার স্থান নেই ;—ঐখানে হাতকড়ি-পরা বন্দীদের পুনঃপুনঃ আবর্তনের অনতিক্রমণীয় চক্রপথ আছে মাজ, এমনতর নিম্নোক্তি ধারা স্পর্ধা-সহকারে বোষণা করে থাকেন—তাঁদেরই প্রতিবাদ করবার জন্তই আমার মতো বিজ্রোহীদের জন্ম”—(স্বর ও সঙ্গতি, পৃ ৮)।

“সংগীতে আমি নির্মমভাবে আধুনিক, অর্থাৎ জাত বাঁচিয়ে আচাব মেনে চলি নে। কিন্তু একেবারেই ঠাট বজায় না রাখি যদি, তবে সেটা পাগলামি হয়ে দাঁড়ায়”—(স্বর ও সঙ্গতি, পৃ ৬)।

“হিন্দুস্থানীসংগীত আমি সর্বাঙ্গঃকরণে ভালোবাসি—আজ বলে নয়, বাল্যকাল থেকেই।...কিন্তু ভালো লাগে বলেই যে তার ক্রমাগত পুনরাবৃত্তি করতে হবে—এ কথাটা কথাই নয়।...হিন্দুস্থানীসঙ্গীত থেকে আমরা কী পাব? না, প্রেরণা—ইনস্পিরেশান।...আমি মানি, রাগরাগিণীর একটা নিজস্ব মহিমা আছে। এও মানি যে রাগরাগিণীব পরিচয় বাহ্যনীয়। কিন্তু ওই-যে বললাম,—তা থেকে প্রেরণা পেতে, তাকে নকল করতে নয়”—(তীর্থকর, পৃ ১৫৫-৫৬)।

“মাছের কতকগুলো অহংকারের বিষয় আছে। যেমন, আমার গান। আমি জানি সেখানে আছে আমার একটা বিশেষত্ব। আমি আপনার একটা *objective* মনস্তত্ত্বের একটা দৃশ্য পাই। কী রকম কবে হৃদয়ে ভেসে উঠছে—কতখানি সত্য, স্মৃতি, দুঃখ *idealise* করছে। যেখানে সকল বিশ্বের *harmony*-ব মূল—আমার গানে আমি সেখানে পৌঁছাই। গানটা শুনলেই আশ্চর্য হয়ে যাই। [আমার গানের] এই স্বরগুলি কারো কাছে ধার করা নয়। কোথা থেকে যে এসেছে বলতে পাবিনে। কিছু বাহ্যবিচার নেই, তবু ভর নেই। আপনার ইচ্ছেমতো গলায় এসেছে—গেয়েছি ; গান হয়ে উঠেছে”—(আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ, পৃ ১২২-১২৩)।

“জানোই তো, গান রচনা করেছি, স্বর দিয়েছি, গেয়েছি,—কিন্তু কোনোদিনও ওর পাণ্ডিত্যের দিকটাতে পা বাড়াই নি, ভালোও লাগেনি কোনো দিন।...আমি গানের প্রেরণা পেয়েছি আমার ভিতর থেকে, তাই আপন লীলায় আপন ছন্দে ভিতর থেকে যে-স্বর ভেসে ওঠে তা-ই আমার গান হয়ে দাঁড়ায়”—(তীর্থকর, পৃ ১৪৮ এবং ১৫০)।

ইত্যাকার আরো বহু উক্তির পরিপ্রেক্ষিতে মোটামুটি ভাবে ধরে নেওয়া যায়,—রবীন্দ্রনাথ যখন সাধারণত তার গানের কথার অর্থ ও ভাব অস্থায়ী স্বর-সংযোজনা করেছেন কিংবা কখন-সখন স্বরের অর্থ ও ভাব অস্থায়ী কথার, তখন এর মধ্যে কোনো বিশেষ প্রকারে চিহ্নিত রাগরাগিণীর বিস্তৃতা গতাত্মগতিক রীতি অস্থায়ী রকিত

হয়েছে যতটুকু—তার চেয়ে মিশ্রণ ঘটেছে অনেক অনেক বেশি। এবং কোনো মিশ্রণই একেবারে অর্থহীন নয়,—বরং প্রত্যেকটি গভীর তাৎপর্যপূর্ণ—বহু উচ্চ শিক্ষিত বিশেষজ্ঞদের পর্যন্ত ভাবিয়ে তোলে, চমক লাগায়।

কিন্তু প্রশ্ন হল; এগুলি কি শুধু শুধু স্বদেশীয় সঙ্গীতের, না বিদেশীয় সংগীতেরও রাগরাগিণীর অল্পপ্রেরণায় সৃজিত—এর সঠিক জবাব দেবে কে?

রবীন্দ্রনাথ তো আর কেবল একই জায়গায় বসে থেকে তাঁর সমস্ত গানগুলি তৈরি করেন নি। বহু দেশ-বিদেশ ঘুরেছেন তিনি এবং যখন যেখানে গেছেন সেখানের শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত শোনারও সুযোগ ঘটেছে তাঁর। তখন ঐ-সকল সঙ্গীতের মধ্যে মনের মতো যেটুকু যখন পেয়েছেন তা-ই সংগ্রহ করে প্রয়োগ করেছেন নিজের গানে,—তাও সম্পূর্ণ নিজের মতন করে নিয়ে,—নকল করে নয়। এমনতর কাজে সঙ্গীত-সন্ন্যাসী দিলীপকুমার রায়কেও উৎসাহিত করে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন :

“তুমি তো অনেকদিন ঘুরেপে ছিলে, তাদের সংগীতের ভালো ভালো জিনিস দিয়ে যদি বাংলা গানের সাজি ভরাতে পার তবে সেটা একটা সত্যিকারের কাজ করা হবে। অল্প অল্পকরণ দোষের বটে, কিন্তু স্বীকরণ নয়”—(তীর্থংকর, পৃ ১৪১)।

এই বিশেষ উদ্ধৃতি এখানে দেওয়া হল, রবীন্দ্রনাথের গানে নানা দেশীয় সুরারোপের আদর্শটি বুঝতে গিয়ে যাতে কারো কোনো অস্ববিধে না হয় সেইজন্ত।

কবিগুরু এই সুরারোপ প্রসঙ্গেই আরেকটি সময়োচিত উদ্ধৃতি যোগ করছি। রবীন্দ্রনাথের ‘সঙ্গীত-সাধনা’ অধ্যায়ে প্রত্যক্ষদর্শী শ্রীশান্তিদেব ঘোষ লিখেছেন : “কতবার দেখেছি গুরুদেবের অন্তরে যখন গান রচনার প্রেরণা জাগত তখন তার কী বেগ,—একটার পর একটা গান তৈরি করে চলেছেন।...গানের স্বর ঠিক রাখবার জন্তে কখনো তাঁর বাজনার প্রয়োজন হয় নি, বা রাগিণী ঠিক রাখবার জন্তে কখনো রাগ-রাগিণী ভাঁজেন নি। স্বর যে কোথা থেকে ছাড়া পেয়ে যেমন খুশি ছুটে আসতে থাকে তা কে জানে! কথা ও স্বরের মিলনে যে-রূপটি ঝাড়া হল তাতেই তিনি খুশি। অনেক সময় স্বরগুলি যেমন অপ্রত্যাশিতভাবে আসে, তেমনি আবার কাজ শেষ হয়ে গেলেই তাঁর মন থেকে চলে যায়। গান রচনার সময় স্বরগুলি যে হুবহু প্রচলিত শাস্ত্রানুযায়ী আসছে তাও নয়। তা নিয়ে তিনি কোনোদিন লজ্জিত নন, এবং শোধরাবার প্রয়োজনও বোধ করেন নি।...গুরুদেবের প্রতিদিনকার জীবনযাত্রার নিয়ম ছিল খুব বঁধা। [অথচ] সেই মাহুঘই গানের প্রেরণায় নিয়মকে সম্পূর্ণ ভাসিয়ে দিয়েছেন”—(রবীন্দ্রসঙ্গীত-I, পৃ ৩)।

ইন্দ্রিা দেবীচৌধুরাণীরও একটি প্রাসঙ্গিক উক্তি এখানে উদ্ধারযোগ্য : “পুরাপ্রথার বিরোধে রবীন্দ্রনাথের গানে রাগের জাতি অপেক্ষা স্বরের ব্যক্তিস্বই বেশী পরিস্ফুট। ও সেইজন্তেই তাঁর গানের স্বরলিপি এবং বিস্তৃত স্বরলিপি থাকা এত অত্যাবশ্যক”—(বিশ্বভারতী পত্রিকা, ১৩৪১ কার্তিক)।

অতএব এই ধরনের সব প্রণিধানযোগ্য উদ্ধৃতি, বিশেষতঃ আরো আগে উপরে উদ্ধৃত স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের উক্তি কয়টি, পড়ে কিংবা না-পড়েই আমরা যদি এখন এই চলতি আলোচ্য বিষয়ের উপর আমাদের অতি সাধারণ বিচারবুদ্ধির মাপকাঠিতে একটা মামুলী

চিন্তায় এবং কাজে
সামগ্রিকতার অভাব

রায় দিয়ে বসি,—তাহলে এরদ্বারা রবীন্দ্রনাথের স্বর-স্বজন প্রতিভা-
বিচারের কাজটি যথায়থ সম্পন্ন হবে কিনা সেটাও ভেবে দেখে
দরকার। তাছাড়া কবিগুরু, গান সৃষ্টির প্রেবণায় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের

বাঁধা নিয়মকে অনেকক্ষেত্রে ভাসিয়ে দিয়েছেন তা প্রতিনিয়ত প্রত্যক্ষ করেও—আমরা এর
বিচারের সময় যখন আবার একে শাস্ত্রীয় নিয়মের আওতায় টেনে এনে এর মধ্যে একটা
অদ্ভুত রকমের তালগোল পাকিয়ে বসি তখন হয়ত একেবারে ভুলেই যাই, যে, এক্ষেত্রে
সত্যকতার অহুরোধটুকুও রবীন্দ্রনাথ জানিয়ে গিয়েছেন এই বলে :

“গান-রচনায় আমি নিজেকে কী করেছি, কোন্ পথে গেছি,—গানের তত্ত্ববিচাবে তার
দৃষ্টান্ত ব্যবহার করা অনাবশ্যক। আমার চিন্তাক্ষেত্রে বসন্তের হাওয়ায় আবগের
জলধারায় মের্তো ফুল ফোটে, বড়ো-বড়ো-বাগানওয়ালাদেব কীর্তির সঙ্গে তার তুলনা
তোমরা কোরো না”—(স্ব ও সঙ্গতি, পৃ ৬৬)।

অতএব এবার তো নিজেরাই নিজের খোলাখুলি জিজ্ঞেস করতে পারি,—কবিগুরুব
অহুরোধ কি আমরা বিনম্র চিন্তে রক্ষা করব,—না অমনিতেই উপেক্ষা করে চলব? এমনতর
জিজ্ঞাসার প্রতি যদি কেউ কোনো গুরুত্ব আরোপ না করেন তাহলে বলতে হয়,
রবীন্দ্রসঙ্গীতে ব্যবহৃত রাগরাগিণীগুলির নিখুঁত ও নিভুল সনাক্ত করতে পারেন এক তিনি,
যিনি পৃথিবীর যাবতীয় রাগরাগিণীর সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে পরিচিত হয়ে স্বব-বিজ্ঞায় পারদর্শিতা
অর্জন করেছেন অর্থাৎ স্বর-সম্বন্ধে সর্বজ্ঞ যে-মহাশক্তিজন। এ সিদ্ধান্তটি পাণ্ডিত্যভিমাত্রীরা
সর্বান্তঃকরণে সমর্থনযোগ্য বলে গ্রহণ করবেন কিনা সেটা তাঁরাই জানেন, কারণ ‘এতো
বড়ো ভূমণ্ডলে শিক্ষা, জ্ঞান, বুদ্ধি অনেকেরই অতি সামান্য ; কাহারও সম্পূর্ণ নহে’—এই
চিরন্তন বাস্তব সত্যটিকে অগ্নান-বদনে মেনে নিলে যে আবার তাঁদের সমস্ত লালিত
চিন্তাভিমানের রিক্ততা প্রকাশের আশংকা থেকে যায়—তাও তো দেখবার বিষয় বটে।
ঐ ভিন্ন প্রসঙ্গ আপাতত বাদ দিয়ে এখানে শুধু বলি,—আমাদের দেশের সঙ্গীতাত্মরস
জ্ঞানপিপাসুদের দিক থেকে এটা খুব ভালো করে অর্থাৎ গোঁড়ামি-মুক্ত মন নিয়ে
উদারভাবে ভেবে দেখা উচিত,—বহু বিদেশীয় সঙ্গীতের স্বরের ভিতরেও কিন্তু ভারতীয়
রাগরাগিণীর কিছু-না-কিছু সন্ধান মিলে যায় হঠাৎ-হঠাৎ কোনো-কোনো জায়গায়—তাই
বলে সে-সবকে কি বলব ভারতীয় স্বর? পক্ষান্তরে ভারতীয় গানে খাঁটি ভারতীয় রাগ
বজায় রেখে কখন-সখন সহসা বিদেশীয় ঢং-এ বে উল্লাস ও উত্তেজনার আমেজ ছুটিয়ে তোলা
হয়—তা শুনেও কি বলতে হবে—এ-স্বর বিদেশীয়?

মোটের উপর এই প্রসঙ্গে কোনো প্রকারের পাণ্ডিত্যের ‘চ্যালেঞ্জ’ না-দেখিয়ে আপাতত

এটুকু বুঝতে পারলেই বোধকরি যথেষ্ট হবে, যে, যদিও অধিকাংশ রবীন্দ্রসঙ্গীতে স্বর-তালের নামোল্লেখ নেই এবং এদের প্রচলিত ঝাঁপা নিয়মাদির উপর বহু ব্যতিক্রম নির্দিষ্ট ঘটিয়েছেন রচয়িতা স্বয়ং—তাহলেও এসব দেখে-শুনে অনভ্যস্ত গীতার্থীদের নিরাশ বা ক্ষুব্ধ হওয়া অস্বাভাবিক। তাছাড়া আজকাল ত সকলেই জানেন,—রবীন্দ্রনাথের গানের বাণী যেমন মুদ্রিত পুস্তকাদিতে নির্ধারিত—তেমনি তাঁর গানের স্বরের রূপগুলিও স্বরলিপিতে সুনিশ্চিতভাবে স্থিরীকৃত হয়ে আছে। গানগুলির স্বর স্বরলিপিকারেবা কবির জীবিতকালেই কবির অমুমোদনক্রমে স্বরলিপিবদ্ধ করে রেখেছেন—যথাসম্ভব বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অবলম্বনে তালংকাদির সহকারে। সুতরাং এই স্বরলিপিগুলি চোখে দেখামাত্র রবীন্দ্রসঙ্গীতের রাগরাগিণী ও তালের নাম নির্ণয় করা,—যাঁরা স্বরলিপি লিখন-পঠনে শিক্ষিত ও অভ্যস্ত—তাঁদের পক্ষে ত তেমন অসাধ্য ব্যাপার কিছু নয়! তবে অবশ্যি, আমাদের দেশীয় স্বরলিপিতে গাইবার লম্বটা অনেক সময় ঠিক ধরা যায় না;—কারণ, লম্ব-নির্ণয়ের জন্তে কোনো সন্তোষজনক সাংকেতিক চিহ্ন আজও বোধহয় আমাদের মধ্যে প্রবর্তিত হয় নি,—এই একই ধরনের অসুবিধা অমুভবের অবকাশ আছে যথেষ্ট আমাদের কথন এবং পঠনযোগ্য ভাষালিপিতেও কিন্তু,—সে অগ্র কথা অগ্রজ্ঞ বলবার।

* *

* *

* *

এতক্ষণ যা বলা হল—এরই কোনো কোনো অংশবিশেষের সারমর্ম রবীন্দ্রনাথের তাল-স্বজনী প্রতিভা-আলোচনার ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য হতে পারে। তবে

কয়টি প্রচলিত
তালের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা

এর আগে আলোচকদের কাছে এই কথাটি স্পষ্ট হওয়া উচিত, যে ‘তাল’ বলতে তালজ্ঞবা যা বোঝাতে চান কিংবা আমরা বই-পত্র পড়ে যা বুঝি—রবীন্দ্রনাথের গানেতে সব সময় সব জায়গায় ঐ তালটা ঠিক ঐ একই অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে,—নাকি তা পারে কখনও হতে? যেমন,—

দাদরা : ৬ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+৩ (ত্রিমাত্রিক ছন্দ)

প্রথম মাত্রায় তালি ও সম এবং চতুর্থ মাত্রায় খালি বা ফাঁক।

ঠকা :
$$I \text{ ধা } \overset{+}{\text{ধি}} \text{ না } | \text{ না } \overset{\circ}{\text{থু}} \text{ না } I$$

(রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগ)

কাছরবা বা কাফ' : ৮ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ৪+৪ (চতুর্মাত্রিক ছন্দ)

প্রথম মাত্রায় তালি। পঞ্চম মাত্রায় খালি।

ঠকা :
$$I \text{ ধা } \overset{+}{\text{গে}} \text{ না } \overset{\circ}{\text{তি}} | \text{ না } \text{ক } \text{ধি } \text{না } I$$

(রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগ)

ত্রিতাল : ১৬ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ৪+৪+৪+৪ (চতুর্ভাজিক ছন্দ)

১ম মাত্রায় তালি ও সম । ৫ম ও ১৩শ মাত্রায় তালি । ৯ম মাত্রায় খালি ।

ঠেকা : I ধা⁺ ধিন্^২ ধিন্^২ ধা | ধা^২ ধিন্^২ ধিন্^২ ধা | না^০ তিন্^৩ তিন্^৩ তা | ধা^৩ ধিন্^৩ ধিন্^৩ ধা I

(রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগ)

চোতাল : ১২ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ২+২+২+২+২+২ (দ্বিভাজিক ছন্দ)

১ম মাত্রায় সম । ৩য় ও ৭ম মাত্রায় খালি । ৫ম, ৯ম ও ১১শ মাত্রায় তালি ।

ঠেকা : I ধা⁺ ধা | দেন্^০ তা | কং^২ তাগে | দেন্^০ তা | তেটে^৩ কতা | গদি^৪ ঘেনে I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত-সাধনা)

একতাল : ১২ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ তিন রকমের, যথা,—

(রকম নং ১) ৩+৩+৩+৩ : ত্রিভাজিক ছন্দাঙ্গসারে : ১ম মাত্রায় সম ।

৪র্থ মাত্রায় তালি । ৭ম মাত্রায় খালি । ১০ম মাত্রায় তালি ।

ঠেকা : I ধিন্⁺ ধিন্^৩ ধা | ধা^৩ থুন্^০ না | কং^২ তে ধাগে | তেটে^১ ধিন্^১ ধা I

(গীত-পরিচয়)

(রকম নং ২) ৪+৪+৪ : চতুর্ভাজিক ছন্দাঙ্গসারে : ১ম, ৫ম, ৯ম মাত্রায় তালি । ফাঁক নেই।

ঠেকা : I ধিন্^১ ধিন্^১ তাগে তেটে | থুন্^০ না কং তা | ধাঁগে তেটে ধিন্^১ ধা I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

(রকম নং ৩) ২+২+২+২+২+২ : দ্বিভাজিক ছন্দাঙ্গসারে : বিলম্বিত লয় ।

এই পদ্ধতিতে ৫টি আঘাত, ১টি ফাঁক ।

ঠেকা : I ধিন্⁺ ধিন্^২ | ধাগে জেকেটে | থুন্না^০ নানা | কং তা | ধা^৩ জেকেটে | ধিন্^১ ধাধা I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

বিশেষ লক্ষণীয় : একতালে বাঁধা রবীন্দ্রসঙ্গীত অনেক সময় অনেক জায়গায় দ্বিভাজিক ছন্দে গাইতে শোনা যায় হয়ত ; কিন্তু একতালে বাঁধা কোনো রবীন্দ্রসঙ্গীতই দ্বিভাজিক ছন্দে স্বরলিপিতে আবদ্ধ পাওয়া যায় না,—অধিকাংশগুলিই ত্রিভাজিক ছন্দে আবদ্ধ—চতুর্ভাজিক ছন্দে আছে কয়েকটি মাত্র ।

ঝাঁপতাল : ১০ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ২+৩+২+৩

১ম মাত্রায় সম, ৩য় ও ৮ম মাত্রায় তালি ; বষ্ঠ মাত্রায় খালি বা ফাঁক ।

তবলার ঠেকা : I ধা⁺ তি | ধা^৩ ধা তি | না^০ তি | ধা^১ ধা তি I

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা ধি^৭ | ধা ধিন্ না | কেটে তাক্ | ধা ধিন্ না I

(গীত-পরিচয়)

স্বরফাঁক তাল : ১০ মাত্রার তাল ॥ মাত্রাবিভাগ ৪+২+৪ (বিষ্ণুপুরীপদ্ধতি)

এই তাল ধ্রুপদ গানে ব্যবহার হয় । এর তিনটি ভাগেই তালি ; ফাঁক নেই কোথাও ।

ঠেকা : I ধা⁺ ঘেনে নাগ্ দি | ঘেনে নাগ্ | গ^২ দি ঘেনে নাগ্ I

(গীত-পরিচয়)

এ-ছাড়া এইতালের মাত্রা বিভাগ প্রচলিত পদ্ধতি মতে ২+২+২+২+২ করেও আছে ।

এর ১ম মাত্রায় সম ৩য় ও ৯ম মাত্রায় খালি । ৫ম ও ৭ম মাত্রায় তালি ।

ঠেকা : I ধা⁺ ঘেড়ে | নাগ্ দি | ঘেড়ে নাগ্ | গ^২ দি | ঘেড়ে নাগ্ I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষার্থীরা লক্ষ্য রাখবেন,—এই শেযোক্ত ‘প্রচলিত পদ্ধতি’ অল্পযায়ী স্বরফাঁকের মাত্রা বিভাগ কিন্তু রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপিতে পাওয়া যায় না ।

তেওরা বা তীত্ৰা : ৭ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+২+২

১ম মাত্রায় তালি ও সম, ৪র্থ ও ৬ষ্ঠ মাত্রায় তালি । এই তালে ফাঁক নেই ।

ঠেকা : I ধি⁺ ধি না | ধি^২ না | ধি^৩ না I

(রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগ)

আড়া চোতাল : ১৪ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ ২+৪+৪+৪ (বিষ্ণুপুরী পদ্ধতি)

রবীন্দ্রসঙ্গীত-স্বরলিপিতে আড়া চোতালের মাত্রা বিভাগ উক্ত বিষ্ণুপুরী পদ্ধতি অল্পসারেই পাওয়া যায় । এর প্রত্যেকটি তালেই আঘাত ; কোনো ফাঁক নেই ।

ঠেকা : I ধা⁺ গে | ধা^২ গে দেন্ তা | ক^৩ তাগে দেন্ তা | তেটে কতা গদি ঘেনে I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

অথবা

I থাক্— | ধা ধা^১ ধিন্ তা | ক^২ তেকে তেরে কেটে | তাকে কেটে গদি ঘেনে I

(স্বরলিপি-গীতিমালা : জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর)

এ-ছাড়া অল্প প্রচলিত পদ্ধতি অনুসারে ‘আড়া চৌতাল’ের মাত্রা বিভাগ :
২+২+২+২+২+২+২+২ এর ১ম মাত্রায় সম, ৩য় মাত্রায় তালি, ৫ম মাত্রায়
ফাঁক, ৭ম মাত্রায় তালি, ৯ম মাত্রায় ফাঁক, ১১শ এবং ১৩শ মাত্রায় তালি।

ঠেকা : $\overset{+}{I}$ ধা গে | $\overset{2}{\text{ধা গে}}$ | $\overset{\circ}{\text{দেঁন্ তা}}$ | $\overset{3}{\text{কং তাগে}}$ | $\overset{\circ}{\text{দেঁন্ তা}}$ | $\overset{8}{\text{তেটে কতা}}$ | $\overset{5}{\text{গদি ঝেনে I}}$
(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

স্বামীর তাল : ১৪ মাত্রার তাল ॥ মাত্রা বিভাগ দুই প্রকারের

(প্রকার নং ১) বিষ্ণুপুৰী পদ্ধতি : ৩+২+২+৩+৪

এই পদ্ধতিই রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপিতে ব্যবহৃত হয়েছে। এর মধ্যে ৩টি তাল, ২টি ফাঁক।

ঠেকা : $\overset{+}{I}$ ক ধে টে | $\overset{\circ}{\text{ধে টে}}$ | $\overset{2}{\text{ধা—}}$ | $\overset{\circ}{\text{গ দি নে}}$ | $\overset{3}{\text{দি নে তা—I}}$
(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

(প্রকার নং ২) প্রচলিত পদ্ধতি : ৫+২+৩+৪ (রবীন্দ্রসঙ্গীত-স্বরলিপিতে এই পদ্ধতির
ব্যবহার পাওয়া যায় না) এই পদ্ধতি অনুসারে এই তালে ৩টি তাল এবং ১টি ফাঁক।

ঠেকা : $\overset{+}{I}$ ক ধি ট ধি ট | $\overset{2}{\text{ধা—}}$ | $\overset{\circ}{\text{গ দি ন}}$ | $\overset{3}{\text{দি ন তা—I}}$
(রবীন্দ্রসঙ্গীতপ্রবাহ-২য় ভাগ)

[তালের ঠেকার প্রতি মাত্রার বাণী বা বোল বিভিন্ন রকমের হতে পারে। সঙ্গতের
সময় মাত্রার স্বর বা স্বরসমষ্টি কিংবা আশের সংখ্যা অনুপাতে তালসঙ্গতকারেরা ঠেকার
বাণীর প্রয়োগ আবার কম-বেশিও করে থাকেন—সে সব কথা অগ্রজ আলোচ্য। এখানে
ঠেকার যে কয়টি বাণী বা বোল দেওয়া হয়েছে, সেগুলি অতি প্রচলিত এবং পুরোবর্তী
বিশেষজ্ঞদের রচনার সাহায্যে লিখিত]

এসব হল, “তাল” চেনবার শাস্ত্রীয় বাঁধা রীতিনীতি।

এমনন্তর বিভিন্ন ধরনের নিখুঁত অঙ্ক গণনার মাধ্যমে আরো বহুপ্রকার তালের শাস্ত্রীয়
নিয়মকানুন কাঁটায় কাঁটায় বজায় রেখে যদি কেউ গান গাইতে পারেন—আমরা তা শুনে
খুশি হয়ে শুদ্ধার সঙ্গে বলি : “হ্যাঁ লোকটা তাল-সিদ্ধ বটে,—জানে তালের ব্যবহার
কী করে করতে হয়।”

কিন্তু এই মন্তব্যটি (অর্থাৎ কেউ তালসিদ্ধ হতে পারলেই যে গায়ক হিসেবেও
তিনি একজন সুরসিক হবেন—এমনতর সিদ্ধান্ত) সকল রকমের বাংলাগান
পরিবেশনের ক্ষেত্রেও যে খুব প্রযোজ্য এবং যথাযথ তা বললে ভুল হবে। কারণ,
এখানে শুধুমাত্র তালের সংখ্যা গণনার বিচারটি মূখ্য উদ্দেশ্য হওয়াতে—

গায়কের পরিবেশিত গানের বাণীগুলি যথার্থভাবে রসাতীর্ণ হল কি, হল না—সেটার বিচার প্রায় গোঁণ থেকে যায়। তত্পরি রবীন্দ্রনাথের গান যখন বাংলা ভাষাতেই রচিত—এবং বিশেষকরে বাংলা কাব্য তথা বাণী ও ভাবপ্রধান, তখন এই গানের মধ্যে উপরোক্ত শাস্ত্রের বাঁধা প্রচলিত রীতিতে তাল ব্যবহারের প্রয়োজনটা যে সব সময় ঠিক খাপ খেতে পারে না—সেটা খুব হৃদয় এবং স্থির মস্তিকে বোঝা দরকার। সকল রকমের গোঁড়ামি তথা সংস্কারমুক্ত হয়ে এর বিচারে অবতীর্ণ হলে দেখা যাবে,—তাল ব্যবহারের শাস্ত্রীয় রীতিনীতিকে রবীন্দ্রসঙ্গীতে কাঁটায় কাঁটায় খাপ খাওয়াতে পারলেও (কেননা অনেক তালসিদ্ধ নিপুণ গায়ক শিল্পীরা নাকি একাজটা প্রায়শঃ সন্দেহেই সম্পন্ন করে থাকেন বলে শোনা যায়, তবু) এর দ্বারা রবীন্দ্রসঙ্গীতে ব্যবহৃত কথাগুলির ভাবসম্পদ পুরোপুরি ভাবে অনেক সময় অক্ষুণ্ণ থাকে না অনেক ক্ষেত্রে। বহুজনের বহু অভিজ্ঞতাব মধ্যদিয়েই জানা গেছে, যে, গানের তালের মধ্যে অঙ্কের হিসাব ঠিক রাখতে গিয়ে—গানের কথার ভাব-প্রকাশের উপর অগ্রমনস্কতা এসে পড়েই পড়ে—অর্থাৎ কথার অর্থ ও ভাব প্রকাশের জন্তে মনের যে একাগ্রতা প্রয়োজন—সেটা ব্যাহত হয়। তেমনি পক্ষান্তরে—বিশেষ করে গানের কথা ও ভাব প্রকাশের দিকে মন দিলে আবার তালের অঙ্ক গণনার হিসাবটির মধ্যেও গরমিল ঘটতে বাধ্য;—এবং এটা যখন ঘটে তখনই আমাদের সংস্কারবদ্ধ মনে যা লাগে—আমবা বলি : ‘আঃ তালটা কেটে গেল।’ কিন্তু রসিক অভিজ্ঞজনেরা জানেন ও বোঝেন যে, বাংলাগানে এমনতর ঘটনা আশ্চর্যের নয়, বরং অনিবার্যীয়। বাংলা গীতভক্তদের গানে, ভাব প্রকাশের কাজে অতিরিক্ত মনঃসংযম করতে গিয়ে, তাল যদিও বা কখন-সখন কাটে—তাইবলে এতে ছন্দে পতন ঘটে না। অর্থাৎ ত্রিতালের ছন্দের ১৬ মাত্রা শেষ করে ১ম মাত্রায় বৌক এবং নবম মাত্রায় ফাঁক, হয়ত প্রধাসম্মত মতে অনভ্যন্তর জন্তে সর্বকণ বিমূৰ্তভাবে দেখানো যেতে না পারে, কিন্তু এই তালের গানটি শুধু ৪-৪ মাত্রার ছন্দে কিংবা ২-২ মাত্রার ছন্দে নিভুল গেয়ে যেতে বাংলাগীতশিল্পী কারুর অসুবিধা হয় না,—মোটকথা সমমাত্রাব ছন্দেই এ-তালের রূপটি রক্ষিত হয়! তেমনি, ১২ মাত্রার ছন্দের ‘একতাল’-কেও সেই শাস্ত্রে বাঁধা প্রথাযুগ্ম্য তাল-ফাঁকের কাজ না-দেখিয়ে শুধু ৩-৩ মাত্রার ছন্দে (কোন-কোন ক্ষেত্রে ২-২ মাত্রার ছন্দেও) নিভুল গেয়ে যাওয়া চলে। বলাবাহুল্য, এই ব্যাপারগুলি বাংলা-গানে স্বাভাবিক রীতিতেই ঘটে বেশি। শাস্ত্রীয় রীতি অমুযায়ী এর মধ্যে যেটুকু তালে মেলানো হয়—সেটা সবসময় কিন্তু ঠিক স্বাভাবিক নয়—অনেক ক্ষুদ্রসাধ্য সাধনার ব্যাপার।

‘তাইজন্তে বলছিলাম, ‘তাল’ বলতে তালজরা সাধারণত যা বোঝাতে চান—রবীন্দ্রনাথের গানে তা’ ঠিক সে-ভাবে যে সব-সময় সবক্ষেত্রে ব্যবহার করা সম্ভব হয় না,

এই মূল কথাটা যদি আমাদের আলোচকের কাছে শাস্ত্র নির্বলাহুত্বের মাধ্যমে স্পষ্ট হয়ে যায় তাহলে কবিশ্রুত রবীন্দ্রনাথের তাল সম্পর্কিত উক্তিগুলিও অল্পধাবন করা তাঁদের প্রত্যেকের পক্ষে সহজ ও সুন্দর হতে পারে। ১২৮৮ সালের ‘ভারতী’ জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় অনেক বৎসরকাল আগে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন :

“[রাগরাগিণীর মত] তালও ভাবপ্রকাশের একটা অঙ্গ। যেমন সুর—তেমন তালও আবশ্যকীয়, উভয়ে প্রায় সমান আবশ্যকীয়। অতএব ভাবের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তালও দ্রুত এবং বিলম্বিত করা আবশ্যক—সর্বত্রই যে তাল সমান রাখিতেই হইবে তাহা নয়। ভাবপ্রকাশকে মুখ্য উদ্দেশ্য করিয়া সুর ও তালকে গৌণ উদ্দেশ্য করিলেই ভালো হয়। ভাবকে স্বাধীনতা দিতে হইলে সুর এবং তালকেও অনেকটা স্বাধীন করিয়া দেওয়া আবশ্যক, নহিলে তাহারা ভাবকে চারিদিক হইতে বাঁধিয়া রাখে। এই সকল ভাবিয়া আমার বোধ হয় আমাদের সঙ্গীতে যে নিয়ম আছে যে, যেমন-তেমন করিয়া ঠিক একই স্থানে সমে আসিয়া পড়িতেই হয়, সেটা উঠাইয়া দিলে ভালো হয়*। তালের সমমাত্রা থাকিলেই যথেষ্ট,—তাহার উপরে আরো কড়াক্‌ড় করা ভালো বোধ হয় না। তাহাতে স্বাভাবিকতার অতিরিক্ত হানি করা হয়।”

সুতরাং দেখা যাচ্ছে,—সঙ্গীত পরিবেশনের জন্তে আবশ্যিক কার্যকলাপের ভিতরে যে ‘স্বাভাবিকতা’র প্রয়োজন খুব বেশী—সেটার প্রতিই রবীন্দ্রনাথ সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেয়েছেন বিশেষ করে। কিন্তু হায়, এ যে অরণ্যে রোদন! যথার্থ তালজ্ঞ এবং সঙ্গীতজ্ঞদের মধ্যে কয়জনই বা সেদিকে নিরতিমান চিন্তে আকৃষ্ট হন। হলেও কবির উক্তিকে কার্যকর করার প্রতি তাঁদের আগ্রহ কতটুকুই বা।

প্রাসঙ্গিকবোধে একটা উদ্ধৃতি নিচ্ছি,—“১৮৯২-৯৩ খৃষ্টাব্দের কথা : সঙ্গীতপ্রেমী ত্রিযুক্ত ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী সঙ্গীতসমাজের মেসার থাকাকালীন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের তালজ্ঞান সম্বন্ধে আলোচনা হয়। কবির ভ্রাতা বলেন,—‘রবিকে অনেক বলেছি, কিন্তু ভাব দিয়ে টানা গাওয়া-ছাড়া—তালের বাঁধন সে মানতেই চায় না, - কি করব?’—(স্মরণ! ১৯৫৫ জুলাই, পৃ ৩৩)। তাই বোধকরি একমাত্র রবীন্দ্রনাথই স্বচ্ছন্দে বলতে পেরেছেন : “সঙ্গীত মনোভাব-প্রকাশের শ্রেষ্ঠতম উপায় মাত্র। আমরা যখন কবিতা পাঠ করি তখন তাহাতে অঙ্গহীনতা থাকিয়া

* এ-বিষয়ে দ্বিলীপকুমার রায়ের ‘সঙ্গীতিক’ গ্রন্থে ‘গান-ভীষণধে’ নামীয় পরিচ্ছেদের প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। সেখানে গ্রন্থকার লিখেছেন : “সমৃদ্ধ নেই বাবা। ওসব হল ওতাবি অত্যাচার। আমরা হৃদয়ের নিয়ম মানি—কেননা সে বিষজনীন, চিরন্তন—কিন্তু তালের ঐ সব, রবীন্দ্রনাথের ভাবার ‘উৎপাত’ মানতে পারিলে।”—ইত্যাকার আরো বিস্তর রম্যালপের অবতারণা করেছেন তিনি। বৈধ ধরে সমস্তটা পড়তে পারলে, অনেকেরই প্রচুর তথ্য প্রাপ্তির অবকাশ আছে এর ভিতর,—বিশেষকরে তালিরাগরা তো নিঃসন্দেহে এরবারা উপকৃত হবেনই।

বায়; সঙ্গীত আর কিছু নয়—সর্বোৎকৃষ্ট উপায়ে কবিতা পাঠ করা” — (ভারতী ১২৮৮ জ্যৈষ্ঠ)। অল্প জায়গায়ও রবীন্দ্রনাথকে বলতে শোনা যায় :

“সঙ্গীত যখন বর্বর অবস্থায় থাকে তখন তাহাতে রাগরাগিণীর যতই অভাব থাকে, তালপ্রয়োগের খচমচ কোলাহল যথেষ্ট থাকে। স্বরের অপেক্ষা সেই ঘন-ঘন সশব্দ আঘাতে অশিক্ষিত চিত্ত সহজে মতিয়া উঠে”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৩শ খণ্ড, পৃ ৭১১)।

মোটের উপর ‘সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের স্বর ও তাল স্বজন-প্রতিভা’ সম্বন্ধে পূর্ণ জ্ঞান লাভের উদ্দেশ্যে কবিগুরুর ইত্যাকার প্রাসঙ্গিক যাবতীয় উক্তিগুলি যে প্রত্যেক জ্ঞানার্থীরই পক্ষে অত অবশ্য অমূল্য এবং পঠনীয় বিষয় তা বলাই বাহুল্য।

আর একটি কথা,—যেমন যুরোপীয় গান তেমনি সেইটের তাল-প্রয়োগ-বিধিটিও রবীন্দ্রনাথকে প্রথম জীবনে অল্পপ্রাণিত করেছিল। আমাদের দেশীয় গানের তালের সঙ্গে তুলনা করে এই প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেনও : “যুরোপীয় গানে স্বয়ং রচয়িতার ইচ্ছা-মত মাঝে মাঝে তালে ঢিল পড়ে এবং প্রত্যেকবারেই সময়ের কাছে গানকে আপন তালের হিসাব-নিকাশ কারয়া হাঁক ছাড়িতে হয় না। কেননা, সমস্ত সঙ্গীতের প্রয়োজন বুঝিয়া রচয়িতা নিজে তার সৌম্যতা বাঁধিয়া দেন, কেনো মধ্যস্থ আসিয়া রাতারাতি সেটাকে বদল করিতে পারে না। ইহাতেই স্বরে তালে রেঘারোষি বন্ধ হইয়া যায়। যুরোপীয়সঙ্গীতে তালের বোলটা মৃদঙ্গের মধ্যে নাই, তা হার্মনিবিভাগে গানের অন্তরঙ্গরূপেই একাসনে বিরাজ করে। লাঠিয়ালের হাতে রাজত্বও দিলেও সে তাহা লইয়া লাঠিয়াল করিতে চায়, কেননা রাজত্ব করা তার প্রকৃতিগত নয়। তাই [আমাদের] ওস্তাদের হাতে সঙ্গীত স্বরতালের কোণল হইয়া উঠে। এই কোণলই কলার শব্দ”—(সঙ্গীতের মুক্তি)।

তাল-বিষয়ক কবিগুরুর এতাদৃশ তাত্পর্যপূর্ণ উক্তি ও চিন্তাধারা অল্পধাবনের পর মনের মধ্যে এই জিজ্ঞাসা জাগে : স্বরশ্রুতা কবিগুরু যে উক্ত আদর্শ রক্ষায় যত্নবান থেকে স্বরচিত গানেতেও সাবলীল ভঙ্গিমায় বিদেশীয় তালপদ্ধতির অন্তঃস্থ মাধুর্য প্রয়োজনবোধে আরোপ করেন নি—সে-রকমের ধারণাই বা আমরা পাই কোথা থেকে? বস্তুত এসব নিয়ে বিচারে বসবার আগে আমাদেরই তো দেখা এবং বোঝা উচিত, বিদেশীয় তালাদি সম্পর্কে আমাদের জ্ঞান কতটুকু! শুনতে হয়তো অপ্রিয় মনে হবে—তবু সত্যের খাতিরে বলা দরকার,—আমরা যে অনেক কিছু জানিই না—সে বোধটাই তো নেই আমাদের অনেকের। তাইজন্তে প্রায়শঃ দেখা যায়,—নিজেদের দেশীয় জানা মুষ্টিমেয় তালের রীতিনীতির সঙ্গে যদি রবীন্দ্রনাথের গানের তালের রীতিনীতি কখন-সখন নাও মেলে, আমাদের অনেকের মধ্যে তবুনি যেন আশ্চর্য রকমের চিত্তবিকার ঘটে,—আমরা তার কারণ তলিয়ে দেখার চেষ্টা না করে অতি সহজে ধৈর্য হারিয়ে কেলি। কিন্তু এমনতর অসহিষ্ণুতা-প্রদর্শন কোনো শিল্পসাধকের পক্ষে আদৌ সমুচিত হয় কি না, তাও তো অবশ্যবিচার।

সুতরাং রবীন্দ্রস্বরে ব্যবহৃত তালপদ্ধতি নিয়ে স্বর ও ব্যাপক আলোচনা করতে হলে স্বরং রবীন্দ্রনাথেরই ইত্যাকার মৌলিক যুক্তিপূর্ণ আরো অফুরন্ত প্রাসঙ্গিক উক্তিগুলি খেঁজার খুঁজে নিয়ে বিশেষ নিষ্ঠা ও মনোযোগ সহকারে বারংবার পড়া দরকার,—পড়ে মূল বিষয়-বস্তু সারাক্ষণ মনে রেখে কবির বক্তব্যের সব তাৎপর্য নিজবুদ্ধি দিয়েই বের করতে হবে প্রত্যেককে। তা'নলে রবীন্দ্রনাথের গানে তাল-প্রয়োগের বাস্তব শিল্পবোধ ও রসবোধটুকু কিন্তু জিজ্ঞাসুদের অন্তরে বরাবরের মতই অস্পষ্ট এবং গোলমালে থেকে যাবার সম্ভাবনা। এবং সঙ্গে সঙ্গে এও মনে রাখা দরকার যে,—অস্ত্রের মাধ্যমে কবির এ সঞ্চরীয় চিন্তাধারার নিতুল interpretation প্রত্যাশা করা-ও অহুচিত। এটা বললাম বিশেষকরে এই জন্তে যে, গানে তাল-প্রয়োগের ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথ যে মামুলীপ্রথার উপরেই অনেক রকমের ব্যতিক্রম ঘটিয়েছেন বলে আমরা মাঝে-মাঝে অনুভব করি—এবং এ-নিয়ে কথা কাটাকাটি করে বিভ্রান্ত হই—সেটা নিস্পত্তির পথ যদি অন্তত তাঁর গানের স্বরলিপিগুলির মধ্যেও কোনো প্রকারে চিহ্নিত হয়ে থাকত তাহলে কি আর তথাকথিত গোলমাল ও ভুল বোঝাবুঝির কারণ ঘটবার সুযোগ মিলত এমনি করে?—নিশ্চয় না। কিন্তু দুঃখের বিষয় স্বরলিপিকারেয়া, উক্ত কাজের যোগা interpreter হওয়া সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথের এতৎসম্পর্কীয় বক্তব্যগুলিকে সকলের সামনে তুলে ধরতে শৈথিল্য দেখিয়েছেন বেশ কিছু অর্থাৎ স্বরলিপির মাধ্যমে কবির স্বকীয়তা-মণ্ডিত বৈশিষ্ট্যটুকু বখাষখভাবে বুঝিয়ে না দেওয়াতে উপরে বর্ণিত অস্পষ্টতা এবং গোলমালকে আরো ঘনীভূত করে তুলেছেন তাঁরাই—এই মন্তব্য এই বিশেষ আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে করা যেতে পারে। রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপিকারেয়া তাল-শাস্ত্রের বচন শিরোধার্য করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের বহু গানের স্বরকে কোনো কোনো জায়গায় লম্বা করে টেনে নিয়ে কিংবা ছোটো করে নিয়ে তবলার নিয়মে মিলিয়েছেন,—শাস্ত্রানুগত করেছেন বিস্তৃত আকারে।* কিন্তু এর কি খুব দরকার ছিল? কারণ, কবিশুদ্ধ মূল-গীতরূপ যে উক্ত ‘বিস্তৃতআকারে’র তোরাঙ্কা রাখে না—সে কথাও তো কাগজে কলমে অনেক ক্ষেত্রে বিজ্ঞাপিত হয়ে আছে (তা আমরা আলোচনা প্রসঙ্গে পরে বখাষ্মলে দেখতে পাব)। তবে জেনে রাখা ভালো, যে, তালের এই বিস্তৃত আকার দেবার জন্তে এতদনিয়োজিত লিপিকারদের কোনো দোষ দেওয়া যায় না—এটা করেছেন তাঁরা নিরুপায় হয়েই, কেননা তাঁরা যে শাস্ত্রের নিগড়ে বাঁধা;—স্বরলিপি করার চিরাচরিত নিয়মটিই পালন করেছেন তাঁরা। অথচ এটা না করলেও চলত।

* শান্তিনিকেতনে পাঠ্যাবস্থার আমি নিজে একদা বিশেষতঃ এই বিষয়ে পুলকীয় গুরুদেবের কাছে যে প্রত্যক্ষ শিক্ষালাভের সুযোগ পেয়ে চরিতার্থ হয়েছিলাম তার বিশদ বর্ণনা আছে ১৯৬০ সালের ‘স্বররহস্য’ জুলাই ও আগষ্ট সংখ্যায়।

কবিগুরু “গানে সর্বত্রই যে তালের সম ও ফাঁক দেখাবার প্রয়োজন আছে, তাও নয়” —(রবীন্দ্রসংগীত-I, পৃ ১৮২)। ইন্দ্রি দেবীচৌধুরাণীও এই প্রসঙ্গে কোনো এক জায়গায় মন্তব্য করেছেন : “অনেক রবীন্দ্রসঙ্গীত আছে যার স্বর এমন ঢালা যে প্রচলিত পদ্ধতির নির্দিষ্ট তালে তাকে বাঁধতে গেলে তার সৌন্দর্য রক্ষা করা যায় না। অথচ স্বরলিপি করতে গেলে স্বরকে মাত্রায় বাঁধতেই হবে”—(স্বরবিতান-২১)।

অতীতকৈ কার্যত-ও দেখা যায়, স্বর তাল মেনে নিখুঁত ভাবে যে-গানের স্বরলিপি করা হয়েছে—সে-গানটি অবিকল ঐ স্বরে-তালে-আবদ্ধ নিয়মামুযায়ী পরিবেশন করলে পরে ‘তা ঠিক রবীন্দ্রসঙ্গীত হলো না’—এমনতর মন্তব্যেরও সম্মুখীন হয়ে বহু নিপুণ গায়ক গায়িকাদের লজ্জিত ও অপ্রস্তুত হতে হয় !! সুতরাং রবীন্দ্রসঙ্গীতে তাল পর্যালোচনার ক্ষেত্রে বস্তুতপক্ষে উপরে বর্ণিত অল্পবিস্তর পরস্পরবিরোধী অভিমতগুলির সারমর্ম অন্বেষণ করা, সকল শ্রেণীর গীতার্থীদের পক্ষে সকল সময়ে খুব সহজসাধ্য কাজ বলে ধরে নেওয়া যে ঠিক নয়—এবিষয়টা প্রত্যেকেই দরদ দিয়ে বোঝা উচিত। তাছাড়া আমরা জেনে আসছি,—রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের অনেক গানই রচিত হয়েছিল খাঁটি স্ব-দেশীয় শাস্ত্রীয়সঙ্গীতের নিয়মকানুনের আওতায়, কিন্তু পরবর্তী জীবনের রচিত গানে কবি এসব ব্যাপারে ছিলেন সম্পূর্ণ নিস্পৃহ। এ অভিমতটিও আবার কখন-সখন গোলমালের অশ্রুতম হেতু হয়ে দাঁড়ায়—যদি না কবিগুরু ঐ নিস্পৃহতাকে আমরা সম্যকরূপে উপলব্ধি করার যথোচিত শিক্ষালাভ করি। আর বিশেষত উক্ত শিক্ষালাভে উত্তোগী হবার উদ্দেশ্যেই—সংশ্লিষ্ট নিষ্ঠাবান শিক্ষার্থী এবং আলোচকদের প্রতি আমার সনির্বন্ধ অনুরোধ,—কেবলমাত্র স্বরলিপি নির্দেশিত তালংক সমূহের উপর নিভর না করে কবিগুরুর স্বরচিত প্রাসঙ্গিক যাবতীয় বস্তুবাণ্ডলি (বিশেষত তাঁর ‘ছন্দ’ নামীয় গ্রন্থটি) সংগ্রহ করে নিয়ে মনোযোগ সহকারে পড়বার এবং বোঝবার চেষ্টা যেন তাঁরা অবশ্যই করেন। যদি এই অনুরোধ কোনক্রমে রক্ষিত হয় তা’হলে আলোচ্য বিষয়ে আসল বৈষম্যটুকু বুঝবার অবকাশ তাঁরা নিশ্চয় পাবেন এবং পরে আবশ্যকবোধে নিজেদেরও পারবেন ঠিক পথে চালাতে। কিন্তু তবু—স্বরলিপিতে তাল বিষয়ক উল্লেখিত যাবতীয় সাংকেতিক চিহ্নাদি ব্যবহারের কাজটিও যথানিয়মে আয়ত্ত করে রাখা প্রত্যেক গীতশিক্ষার্থীর পক্ষে অতি অবশ্য বিধেয়। কারণ,—রবীন্দ্রনাথ আজ পরলোকে ;—তাঁর গানের মধ্যে কীভাবে কোন রীতিতে যে তিন তাল প্রয়োগ করতেন, তা যখন হাতে-কলমে চাক্ষুষ প্রত্যক্ষ করার কোনো উপায় কারুরই আর এখন নেই, একমাত্র ঐ স্বরলিপিকারদের কৃত স্বরলিপির উপর নিভর করা ছাড়া। অবশ্য এর বিচারে গ্রামোফোন কোম্পানী-কর্তৃক নির্মিত কবিকণ্ঠের রেকর্ড কয়টি প্রচুর সহায়ক হতে পারে,—কিন্তু সেও তো সংখ্যায় নগণ্য !

রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরলিপিগুলির সাহায্যেই প্রায়শঃ চেনা যায় যে, কবিগুরু তাঁর গানগুলিকে মোটামুটি তিন প্রকার ছন্দে বিভক্ত করেছেন [এই প্রসঙ্গে তাঁর নিজ উক্তি :

“ছন্দকে মোটের উপর তিন জাতে ভাগ করা যায়। সমচলনের ছন্দ, অসমচলনের ছন্দ এবং বিষমচলনের ছন্দ। দুই মাত্রার চলনকে বলি সমমাত্রায় চলন, তিন মাত্রার চলনকে বলি অসমমাত্রার চলন এবং দুই-তিনের মিলিত-মাত্রার চলনকে বলি বিষমমাত্রার ছন্দ” (রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১৫৮)]।

(১) সমচলনের ছন্দ : যেমন, চতুর্মাত্রিক (দুইয়ের কদম) :

এঁকে সমমাত্রিক ছন্দও বলা চলে। যথা,—

I খ র | নী র I গ গ | নে র I মি ল | নে র I ছ ন্ | দে ° I

(২) অসমচলনের ছন্দ : যেমন, ষাণ্মাত্রিক (তিনের কদম) :

এঁকে অসমমাত্রিক ছন্দও বলা যায়। যথা,—

| ত পের | তা পের | বা ধন | কা টু ক |

(৩) বিষমচলনের ছন্দ : যেমন, পঞ্চমাত্রিক (দুই-তিনের বা তিন-দুয়ের কদম) :

একে বিষমমাত্রিক ছন্দও বলা হয়। দুই-তিনের কদম, যথা,—

I শ্ব তি | র ছ বি I মি লা | বে য বে I

I পে য়ে | ছি ছু টি I বি দা | য় দে হ I

আবার এঁকেই তিন-দুয়ের কদমে ব্যবহার করা যায় ;—রবীন্দ্রনাথই করেছেন, যথা,—

I পে য়ে ছি | ছু টি I বি দা য় | দে হ I

এ-ছাড়া সপ্তমাত্রিক (তিন-চারের মিশেল কদম) প্রভৃতিকেও বিষমচলন-ছন্দের অন্তর্ভুক্ত করা হয়। যথা,—

I হে রো গো | অ ন্ | ত রে I অ রু প | স্ন ন্ | দ রে I

I খাঁ চা র | পা খি | ছি ল I সো না র | খাঁ চা | টি তে I

বিশেষতঃ এই “বিষমচলনের ছন্দ”টিকে নানা প্রকারে ঘুরিয়ে-কিরিয়ে, কখন সখন মাত্রাদির সংখ্যা আরো বাড়িয়ে ক্রমশঃ বিষম করে তোলা যায় বলেই এর আর অধিক দৃষ্টান্ত দিতে আপাততঃ বিরত হলাম,—যদিও দেওয়া চলে যথেষ্ট—আমরা তা আরো গভীরে প্রবেশ করলেই দেখতে পাব।

এবার কিরে আসি মূল বক্তব্যে।

কবি রবীন্দ্রনাথ ছিলেন ছন্দের রাজা ; কবিতার ছন্দ যাতে ক্ষুণ্ণ না হয় সেদিকে লক্ষ্য রেখেই গান-রচনার পরীক্ষা-নিরীক্ষা শুরু করেছিলেন তিনি। গানে তালের গতিপ্রকৃতি রক্ষার জন্তে সঙ্গীতশাস্ত্রে যে-সব বাঁধা নিয়মকানুন আছে, যা থেকে সামান্ততম বিচ্যুতিও গায়নসমাজে স্বীকৃতি পায় না—এটা রবীন্দ্রনাথ বেশ ভাল করে জানতেন এবং বুঝতেন বলেই—এই গতানুগতিক ব্যবস্থার উপর যে আবশ্যক মত কোনো পরিবর্তনই

ঘটানো যেতে পারে না—একথা তিনি বিশ্বাস করতেন না। তাই ‘সঙ্গীতের মুক্তি’ প্রবন্ধে তাঁকে বেশ দৃঢ়তার সঙ্গে বলতে আমরা শুনি :

“অনেকদিন হইতেই কবিতা লিখিতেছি, এই জ্ঞান, যতই বিনয় করি না কেন, এটুকু না বলিয়া পারি না যে—ছন্দের তত্ত্ব কিছু-কিছু বুঝি।”

আর বস্তুতপক্ষে সেই ছন্দের বোধ নিয়েই তো তিনি তাঁর স্বাধীন চিন্তার অনন্তসাধারণ প্রতিভার পবিচয় দিলেন তাঁর গান-রচনার ক্ষেত্রে। গান লিখতে লিখতে বললেন :

“কাব্যে ছন্দের যে কাজ, গানে তালের সেই কাজ। অতএব ছন্দ যে-নিয়মে কবিতায় চলে, তাল সেই নিয়মে গানে চলিবে।”

এমনি করেই তাঁর কবিতায় নূতন নূতন ছন্দ প্রকাশ পেল, - পাঠকেরা পড়লেন—খুশি হলেন, সেই সময়ে কেউ কিছু আপত্তি করলেন না। অথচ গানের বেলায় যখন সেই ছন্দকেই স্রবের মাধ্যমে ব্যবহার করলেন তিনি,—কবি বলছেন : “তখন দেখি যারা কাব্যে বৈঠকে দিব্য খুশি ছিলেন তাঁরাই গানের বৈঠকে রক্তচক্ষু।”

অর্থাৎ রক্তচক্ষুদেবতার অভিমত, কবিতায় এ-ছন্দ চললেও চলতে পারে ; কিন্তু এতে সুরারোপ করে গান তৈরীর কাজ অশাস্ত্রীয়। এর সহজ ব্যাখ্যা হল এই যে—কবির এ-কাজটিকে ওস্তাদ গায়কসম্প্রদায় উদ্ভাবচিত্তে মেনে নিতে পাবলেন না—তাঁদের প্রচলিত তাল এর সঙ্গে মেলে না বলেই। ওঁরা কবির রচনার একটা দৃষ্টান্ত টেনে বললেন-ও : “ছন্দের এক অংশে সাত আর-এক অংশে চার, ইহাতে কিছুতেই তাল মেলে না”।

কিন্তু কবি এতে নিবস্ত না হয়ে তাঁর ঐ নূতন স্বকীয় পদ্ধতিতেই গান-রচনা চালিয়ে যেতে লাগলেন। স্বভাবত, তাঁর এমনতর সৃষ্টির প্রতি, রক্ষণশীলদের বিরক্তি প্রকাশ পেল। তখন কবি স্পষ্ট এবং বলিষ্ঠ ভাষায় জানালেন : “তাল যদি না মেলে সেটা তালেরই দোষ। ছন্দটাতে দোষ হয় নাই”—ইত্যাকার আরো অনেক সারগর্ভ মৌলিক কথা বললেন তিনি। সেই সকল বক্তব্যের পূর্ণরস আত্মদানের জ্ঞান রবীন্দ্রনাথের ‘সঙ্গীতের মুক্তি’ নামীয় প্রবন্ধটির প্রতি কোতূহলী পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। অবশ্য এ প্রসঙ্গ উত্থাপনের গোড়াতে রবীন্দ্রনাথ এও বলে রেখেছিলেন :

“তাল জিনিসটা সঙ্গীতের হিসাব-বিভাগ। এর দরকার খুবই বেশি সে-কথা বলাই বাহুল্য। কিন্তু দরকারের চেয়েও কড়াকড়িটা যখন বড়ো হয় তখন দরকারটাই মাটি হইতে থাকে।”

এখানে ‘কড়াকড়ি’ শব্দটি, রবীন্দ্রনাথ যে কোন অর্থে ব্যবহার করেছেন তাও অল্পধাবনের জ্ঞান তাঁর মূল লেখাটির সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় রাখা জিজ্ঞাস্যদের একান্ত প্রয়োজন।

মোটের উপর কত রকমের ছন্দ নিয়ে যে রবীন্দ্রনাথ পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালিয়েছেন এবং গানের তালের মধ্যেও এর সার্থক প্রয়োগ ঘটেছে শুধু তাঁরই অতুলনীয় প্রতিভার দীপ্তিতে,—এ বিষয়টা, তাঁর সব রকমের গান তন্ন তন্ন করে অল্পশীলন না করলে কেবল

অন্তের মূখের বক্তৃতার দ্বারা কারুর বুকে নেওয়া বেশ শক্ত। তবে সাধারণত দেখা যায় প্রচলিত তালগুলি, যথা—দাদবা, কার্কা, ত্রিতাল, তেওরা, ঝাঁপতাল, সুরফাঁকতাল, চৌতাল ধামার প্রভৃতি তাঁর গানে পর্যাপ্ত ভাবেই ব্যবহৃত হয়েছে। রবীন্দ্রনাথ নিজেকে কখনও তবলা কিংবা পাখোয়াজের চর্চা করেছিলেন বলে জানা যায় না। কিন্তু তাহলেও স্বদেশী-বিদেশী বহু ধরনের শিক্ষিত বাদকদের বহুধরনের বাণ্যযন্ত্র ব্যবহার করতে দেখেছেন তিনি, রসিক মন নিয়ে শুনেছেন তাঁদের বাজনা। কাজেই নানা অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে উক্ত বাণ্যযন্ত্রাদি ব্যবহারের গুণাগুণ সম্পর্কে একটা নিজস্ব সুরচিহ্নপূর্ণ ধারণাও গড়ে তোলা তাঁর পক্ষে সম্ভব হয়েছিল—সেটা আমরা সহজেই ধরে নিতে পারি।

এক্ষেত্রে উল্লেখ্য যে, সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের রাগ বা সুর-স্বজনী-শক্তির বর্ণনা দিতে গিয়ে ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণী ১৩৬০ সালে তাঁর ‘গানের স্মৃতি’তে একবার বলেছিলেন : “রাগ তিনি [রবীন্দ্রনাথ] খুব ভালো জানতেন বলেই তাব মিশ্রণে ওস্তাদ ছিলেন”—(বৈতানিক-প্রকাশিত-‘স্মৃতিকথা’)। ঠিক ঐ একই উক্তির প্রেক্ষণে সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের তাল-স্বজন-শক্তির আলোচনাক্ষেত্রেও অনায়াসে মস্তব্য করা যায়,—সুধুমাত্র এক নিজের দেশের নয়—আরো বহু ভিন্ন ভিন্ন দেশের সঙ্গীতের এমনকি নৃত্যেরও তালতত্ত্ব রবীন্দ্রনাথের খুব ভাল করে জানা ছিল বলেই—এরও মিশ্রণে তিনি ছিলেন ওস্তাদ। আবার “ন রাগস্ত ন তালস্ত অস্তঃ কুত্রাপি বিদ্যতে”—এই সুপ্রাচীন সংস্কৃতবাণীটি নিশ্চয় অনেকে জানেন এবং বোঝেন এর অর্থও। এই বাণীরই সূত্র ধরে আমরা যদি সিদ্ধান্ত নিই—নূতন নূতন রাগ-তাল সৃষ্টি করার অধিকার তো স্বয়ং বিধাতাই দিয়েছেন সকলকে,—তাহলে বিশ্ববাস্তব সুরের গুরু রবীন্দ্রনাথের মত প্রতিভাধরেরা কি এ-থেকে বাদ যেতে পারেন! এই কথাটা প্রসঙ্গত চিন্তা করা আমাদের খুবই দরকার। সর্বোপরি এই সত্যটি তো সর্বদেশ সর্বলোকবিস্তৃত যে, কবিসম্রাট রবীন্দ্রনাথ তাঁর বিপুল মহিমময় প্রতিভানিগূঢ় ওস্তাদিয়ারার ভিতর দিয়ে গানের জগতে নূতন বিশ্বয়কর অনেক কিছুই প্রবর্তন করে গেছেন। সে-সব যথানিয়মে অহুশীলন করে পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে জানবার বা বুঝবার আমাদের দেশের অনেক গীতবিদদের এখনও চের চের সময় বাকী।—এইটে আমার নিছক গুরুভক্তির উচ্ছ্বাস নয়;—এর মূল হেতু নিয়েও বা সামান্ত বিশ্লেষণের চেষ্টা নিয়েছি বর্তমান রচনারই পূর্ববর্তী পৃষ্ঠাগুলিতে—তার প্রতি হুশীল পাঠকরা যদি অহুগ্রহ করে মনোযোগী হন, তাহলে বুঝতে পারবেন আমার মন্তব্যটি কিন্তু এ-জায়গায় অনেকখানিই সমূলক।

তাছাড়া বস্তুত এ-তথ্যও তো কারো অজানা নেই যে, কয়েকটি নূতন তালের প্রবর্তন করেন রবীন্দ্রনাথ। সেই তালগুলির নাম :

ঝাম্পক, যষ্ঠী, রূপকড়া, নবতাল, একাদশী ও নবপঞ্চ।

আমরা দেখতে পাই, রবীন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত এই নূতন তাল কয়টির ঠেকা কোনো কোনো বিশেষজ্ঞ, ইতিমধ্যেই বিভিন্ন গ্রন্থাদিতে প্রকাশ করেছেন। এখানে আবশ্যক-

বোধে ঠেকাগুলির নকল উদ্ধৃত হল। পাঠকেরা লক্ষ্য রাখবেন,—প্রতি তালের নামের সঙ্গেই থাকবে এর সংক্ষিপ্ত বিবরণ, যথা—মাত্রাসমষ্টি, মাত্রাবিভাগ। এই মাত্রাবিভাগের উদাহরণ দেখানো হবে চলিত রীতি অনুযায়ী কেবলমাত্র দাঁড়ি না টেনে—অঙ্কের সংখ্যা উল্লেখান্তে সংখ্যাগুলির নীচে নীচে উপযোগী রবীন্দ্রসঙ্গীতের কথাগুলি বসিয়ে। অতঃপর থাকবে ঠেকা এবং এর প্রকাশ-সূত্র।

রাঙ্গপক : ৫ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+২

I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ I

বি প দে মো বে র ক্ খা ক র

ঠেকা : $\begin{matrix} + \\ I \end{matrix}$ ধি ধি না | $\begin{matrix} ২ \\ দি \end{matrix}$ না I

(রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগ)

ষষ্ঠী : ৬ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ২+৪ (কিংবা ৪+২?)

I ১ ২ | ৩ ৪ ৫ ৬ I ১ ২ | ৩ ৪ ৫ ৬ I

আ . ধি . রে . ফা . কি . দা ও

এ . কী . ধা . বা

ঠেকা : $\begin{matrix} + \\ I \end{matrix}$ ধা গে | $\begin{matrix} ২ \\ ধা \end{matrix}$ গে তে টে I

(সঙ্গীতবর্নিকা)

এই ধবনের “২-৪ মাত্রার তালের গান রবীন্দ্রসঙ্গীতে প্রচুর। উত্তর-ভারতীয় সঙ্গীতে এর চলন নেই, কিন্তু দক্ষিণভারতীয় সঙ্গীতে এটি সুপ্রচলিত। সেখানে এর নাম দিয়েছে ‘পত্তি তাল’ বা ‘রূপক তাল’। আমাদের দেশে এব কোনো নাম পাই না, গুরুদেবও এ-তালের কোনো নামকরণ করে যান নি। এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে যে, তিনি মধ্যজীবনে এ-তালটির ব্যবহার শুরু করেন। ২-৪ মাত্রার ছন্দকে উন্টে নিয়ে গুরুদেব ‘হৃদয় আমার প্রকাশ হল’ গানটিতে ব্যবহার করেছেন—

I হ দ . য | আ মার I প্র কা . শ | হ ল I

অর্থাৎ এ-গানের ঝাঁক দাঁড়াচ্ছে গিয়ে চারে-দুয়ে। এর কোনো নাম পাই না।”

(রবীন্দ্রসঙ্গীত-I, পৃ ১২৮-১২৯)

রূপকড়া : ৮ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+২+৩

I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ | ৬ ৭ ৮ I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ | ৬ ৭ ৮ I

গ ভী র র . জ নী . না মি ল হ . দ য়ে .

“ইহা শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের উদ্ভাবিত আটমাত্রাবিশিষ্ট একটি বিষমপদী নূতন তাল।...ইহার সঙ্গ মৃদঙ্গ কিম্বা তবলা উভয় যন্ত্রেই চলিতে পারে। ঠেকা :

১ ২ ৩
I ধাগে তেটে তেটে | তাগে তেটে | কেটে তাগে তেটে।”

(ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি-১ম ভাগ)

নবতাল : ৯ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+২+২+২

I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ | ৬ ৭ | ৮ ৯ I
নি বি ড ঘ ন ঝা ০ ধা রে

“এই তালে নয়টি মাত্রা আছে, এজন্য ইহার নাম ‘নবতাল’। ইহাও শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের রচিত একটি নূতন তাল। ইহার ঠেকা মৃদঙ্গবাদকগণের ইচ্ছাধীন। দৃষ্টান্ত স্বরূপ একটি ঠেকার বোল নিম্নে দেওয়া হইল। যথা—

১ ২ ৩ ৪
I ধা দে স্তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে তেটে I”

(ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি-১ম ভাগ)

একাদশী : ১১ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ৩+২+২+৪

I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ | ৬ ৭ | ৮ ৯ ১০ ১১ I
ছ যা রে দা ও মো রে রা ০ ধি যা

“ইহা শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের উদ্ভাবিত একটি নূতন তাল। ইহাতে এগারটি মাত্রা আছে; এইজন্য ইহার নাম ‘একাদশী’। মৃদঙ্গবাদকগণ তাঁহাদের ইচ্ছানুসারে এই তালের ঠেকা গঠন করিয়া লইতে পারেন। ঠেকা যথা—

১ ২ ৩ ৪
I ধা দে স্তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে ঘেটে তাগে তেটে I”

(ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি-১ম ভাগ)

রবীন্দ্রনাথের আরেকটি গানকে ১১ মাত্রার তালে স্বরলিপিবদ্ধ করেছেন দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর। এর মাত্রা বিভাগ হল অগ্ররকম ৩+৪+৪; গানের উদাহরণ :

I ১ ২ ৩ | ৪ ৫ ৬ ৭ | ৮ ৯ ১০ ১১ I
কাঁ পি ছে দে হ জ তা থ র থ র

(গীতগোবিন্দ ১৩৪২ সালের সংস্করণ)

কিন্তু, স্বরলিপিগ্রন্থে এই ছন্দরূপে আবদ্ধ তালটির কোনো নামোল্লেখ নেই, ঠেকা-ও দেওয়া হয় নি।

নবপঞ্চ তাল : ১৮ মাত্রার সমষ্টি ॥ মাত্রা বিভাগ ২+৪+৪+৪+৪

I ১ ২ | ৩ ৪ ৫ ৬ | ৭ ৮ ৯ ১০ | ১১ ১২ ১৩ ১৪ | ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ I

জ ন নী ০ তো মা ০ র ক ঙ্গ ৭ চ র ৭ ষা ০ ০ নি

ঠেকা : $\begin{matrix} + \\ 1 \end{matrix}$ ধা গে | $\begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$ ধা গে দেন্ তা | $\begin{matrix} 3 \\ 1 \end{matrix}$ কং তাগে দেন্ তা |

$\begin{matrix} 8 \\ 1 \end{matrix}$ তেটে ধা দেন্ তা | $\begin{matrix} 6 \\ 1 \end{matrix}$ তেটে কতা গদি ঘেনে I

(রবীন্দ্রসঙ্গীত সাধনা)

কেউ বলেন উপরে বর্ণিত তালগুলি রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক উদ্ভাবিত, অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছেন—সৃষ্টি করেছেন; আবার অন্ত্রের অভিমত,—এই ছন্দগুলি রবীন্দ্রনাথের নৃতন সৃষ্টি বলা নাকি ঠিক নয়—ইত্যাকার বিতর্কের মধ্যে না যাবার জন্যেই এখানে কিন্তু শুরুতে রবীন্দ্রনাথকে রূপক, যষ্টি, রূপকড়া, নবতাল, একাদশী ও নবপঞ্চ নামীয় এই ছয়টি তালের নব প্রবর্তক বলা হয়েছে।

অধুনা আবার অনেকের মতে শোনা যায়,—এইগুলির মধ্যে কয়েকটি তালের ছন্দ বা মাত্রা বিভাগ নাকি দক্ষিণভারতের কর্ণাটসঙ্গীতের কোনো কোনো তালের ছন্দ বা মাত্রাবিভাগের সঙ্গে মিলে। তা মিলুক—আপাত্ত কি! এর দ্বারা প্রমাণিত হয় না যে, রবীন্দ্রনাথ সে-দেশ থেকে এসবের পাঠ নিয়ে এসে নিজের গানেতে তা নকলনবিসের মত আরোপ করেছেন; এমন মন্তব্য কেউ প্রকাশও করেন নি। তবে যদি আমরা ভাবি, কর্ণাটি রাগরাগিণীর অল্পকরণে তাঁর তো অনেকগুলি গানই পাওয়া যায় এবং সেগুলি দম্বরমত কর্ণাটসঙ্গীত ভেঙ্গেই রচিত হয়েছে;—তাহলেও এই প্রসঙ্গে নিষ্ঠাময় গবেষকদের কাছে বলবাব এবং জানাবার আছে অনেক।

কর্ণাটসঙ্গীত হল দক্ষিণভারতের। এবং সেই দক্ষিণভারতীয় সঙ্গীতে ছন্দোবৈচিত্র্য যে কী বিস্ময়কর তা স্বচক্ষে স্বকর্ণে প্রত্যক্ষ না করলে বোঝা যায় না। পাঠকেরা যদি এ বিষয়ে স্বকীয় ধারণায় কিছুটা উপনীত হতে পারেন সেই ভরসায় এখানে একটি চিত্তাকর্ষক বর্ণনার উদ্ধৃতি দিচ্ছি, আমি নিজেও তা এমনিতির পরিস্থিতিতে এককালে অনেকটা প্রত্যক্ষ করেছিলাম বলেই আরো : “কত যে বিরজিকর হতে পারে এ তালের গাণিতিক পাণ্ডায়ানি তার সবচেয়ে জাজ্জল্যমান দৃষ্টান্ত মেলে বোধহয় কর্ণাটসঙ্গীতে—‘পল্লবী’ মল্লযুদ্ধে। পল্লবীসঙ্গীত হচ্ছে সার্গম—নানা তালের তালঠোকার সাথে। আবেশ সৌন্দর্য স্বরমা এসবের বালাই পল্লবীতে একেবারেই নেই,—আছে শুধু তাল, আর তাল, আর তাল—আঙুলে মাত্রা ‘গুণে, হাত চিং করে, হাত উপুড় করে—কত রকম কসরৎ যে তাদের! অতি কষ্টে সে-সব তালের পাণ্ডায়ানি কাণে দেখতে ও মনেতে হয়েছিল মহীশূরে,

বাঙ্গালোরে ও মাদ্রাজে”—(দিলীপকুমার রায় প্রণীত ‘গীতত্রী’—তালচন্দ্র অধ্যায়)। এ বর্ণনাতুই দেবার আরেক উদ্দেশ্য এই,—রবীন্দ্রনাথ কর্ণাটসঙ্গীত ভেঙ্গে গান রচনা করেছেন তা ঠিক, কিন্তু কেউ কি কখনো কল্পনা করতে পারেন—উপরোক্ত বর্ণনা মতে ছন্দের বৈচিত্র্য দেখিয়ে রবীন্দ্রসঙ্গীত পরিবেশিত হচ্ছে আমাদের বাঙালী গায়ক-গায়িকাদের মধ্যে?—বোধ করি না। কাজেই রবীন্দ্রসঙ্গীতে ছন্দোবৈচিত্র্য যে কর্ণাটসঙ্গীতের হুবহু অম্লরূপ নয়—এটাও নিঃসন্দেহে মেনে নেওয়া যেতে পারে। এই বিষয়ের উপর আলোকপাত করে শ্রীশান্তিদেব ঘোষ লিখেছেন : “[গুরুদেবের] যে-গানগুলি কর্ণাটসঙ্গীত ভেঙেই রচিত—সে গানের একটিতেও ছন্দোবৈচিত্র্য দেখি না, উপরে উল্লিখিত তালের মতো। হয়তো তাঁর গানের তালবৈচিত্র্যে এই প্রবর্তনা এসেছিল কবিতার ছন্দোবৈচিত্র্যের সাফল্যের উৎসাহ থেকে”—(রবীন্দ্রসঙ্গীত-I, পৃ ১১১)। সুতরাং এত সব দেখে শুনে আমরা এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছতে পারি যে, বাংলা গানে ছন্দোগ্রহণায় এমনধারা অভিনবস্বাটি রবীন্দ্রনাথের তাল-স্বজনী প্রতিভারই অগুতম বৈশিষ্ট্য।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে তালসঙ্গত প্রসঙ্গে কি অভিমত পোষণ করতেন সে নিয়ে নূতনভাবে আপাতত কিছু বলছি না। কারণ, এই গ্রন্থেরই বিভিন্ন জায়গায় কবিগুরু একাধিক প্রাসঙ্গিক উক্তি বা উদ্ধৃত হয়েছে তা যদি পাঠকেরা মন দিয়ে পড়েন এবং গ্রামোফোন-রেকর্ডে ধৃত স্বয়ং কবিকণ্ঠের গানগুলি যদি কখন-সখন শোনেন, তাহলে

রবীন্দ্রসঙ্গীতে
তাল-সঙ্গত

আমার বিশ্বাস,—এবিষয়ে প্রত্যক্ষ জ্ঞান অর্জনের ক্ষেত্রে সেগুলিই

হবে তাঁদের অধিকতর সহায়ক। তবে, রবীন্দ্রসঙ্গীতের ভিতর বিচিত্র

তালের বহিঃরূপ প্রকাশে যে-সব গীতার্থীরা একান্ত আগ্রহী তাঁদের

প্রসঙ্গত অম্লরোধ করি,—তবলা, মৃদঙ্গ, খোল, খঞ্জনি নামীয় বহুবিধ তাল-বাণ্যযন্ত্র যা আছে সেগুলির ব্যবহার যেন তাঁরা অবশ্য শিখে নেন। তাঁরা সব সময় মনে রাখবেন,—তালযন্ত্র ব্যবহারের রীতিনীতি না-শিখে শুধু মুখে-মুখে তালের কতকগুলি নাম এবং এদের ঠেকা বা বোল (যার কিঞ্চিৎ নমুনা এই নিবন্ধেরই ৫৭ থেকে ৬০ এবং ৬১ থেকে ৭১ পৃষ্ঠায় দেওয়া হয়েছে, তা’ পড়ে) মুখস্থ করতে পারলেই তাল-শেখার কাজ কখনো সম্পন্ন হয় না। বরং অনেকক্ষেত্রে দেখা যায়, এই রীতি অবলম্বনে তাল-শেখা তো দূরের কথা, অনেক গীতার্থীর পক্ষে তালের বোল বা ঠেকার রস উপলব্ধি করাই হয় কষ্টকর—যার পরিণতিতে হিতে-বিপরীতেরও আশংকা থাকে বেশ। এই অবস্থায়, অর্থাৎ গীতার্থী নিজেরা যদি তালযন্ত্র যথাযথ নিয়মে ব্যবহার করতে না-শেখেন (বাস্তবক্ষেত্রে কিন্তু অনেককেই শেখেন না—বিশেষকরে মেয়ে শিক্ষার্থীরা), তাঁদের উচিত গান-শেখবার একেবারে শুরু থেকে মাদ্রা-বোধ লাভের দিকে বিশেষভাবে মনোযোগী হওয়া। কিন্তু গীতার্থী স্বভাবচাকল্যের দ্বারা গীড়িত থাকলে ততুপরি গাণিতিক বোধটিও যদি তাঁর অম্পাট হয়, তথা পাকা না থাকে—তবে তো একাজে অগ্রসর হওয়াই তাঁর পক্ষে এক মহা বিড়ম্বনা।

অথচ তালের বহির্গত প্রকাশে উৎসাহী ও আগ্রহী হলে, তালের এই প্রাথমিক পাঠ নিতেই হবে প্রত্যেক গীতার্থীকে। মোটের উপর তাল-অধ্যায় অল্পশীলন আর নিভুল অঙ্ক গণনার কাজ যখন প্রায় একই শ্রেণীর, তখন তাল-অধ্যয়নকারীদের স্বভাবকে শাস্ত ও মনকে সংযত না করে উপায়ই বা কি; তাছাড়া মাত্রাবোধ স্পষ্ট ও নিভুল রীতিতে আয়ত্ত করতে না-পারলে—তালবোধ কোনোকালেই কারো আয়ত্তে আসতে পারে না একথাও যে ধ্রুব। আবার মাত্রাবোধটি সম্পূর্ণ আয়ত্তে এসে গেলে—তালযন্ত্রেরও যে খুব একটা দরকার পড়ে তা নয়,—গীতার্থী তখন নিজের আঙ্গুলেই কিংবা প্রতিভাবান হলে স্বাভাবিকভাবে আপন মনেতেই মাত্রা গুণে-গুণে গানেন তাল ঠিক রাখতে পারেন। তবে এই মাত্রাগণনার কাজকে সরস রঙিন প্রসাধনে সাজিয়ে সুখম করে বাইরে ফুটিয়ে তুলবার ইচ্ছা হলে যে এই সঙ্গ সঙ্গতকার হিসাবে তালযন্ত্রের এবং তালযন্ত্র-বাদকের উপস্থিতিও একান্ত আবশ্যক হয়ে পড়ে—সে কথা তো বলাই বাহুল্য। এরই প্রেক্ষিতে রবীন্দ্রসঙ্গীতে তালসঙ্গতকারদের উদ্দেশ্যে যৎসামান্য লেখা হয়ত এখানে অসঙ্গত হবে না।

কোনো স্বরধ্বনি কানে আসা মাত্র তাব ভিতরকার ছন্দ-তালকে খোঁজা এবং এদের বাইরে নিয়ে এসে বিবিধ অঙ্গভঙ্গীর মাধ্যমে দৃষ্টি ও শ্রুতিগোচর করে তোলা বোধকরি তাল-প্রেমীদের এক সহজাত আনন্দময় ধর্ম। হাতের কাছে তালযন্ত্র পেলে, যদি তাঁরা প্রতিভাধর হন তাহলে উপযুক্ত শিক্ষা পেয়ে কিংবা না-পেয়েও নিপুণ বাজকরও হয়ে ওঠেন অনেক সময়। বাজকর হতে পারলেই যে তাঁরা সঙ্গতকাব হিসাবেও সুনিপুণ হয়ে উঠবেন এমনটা জোর দিয়ে বলা অসম্ভব। অথচ উপরোক্ত ধর্মের প্রাবল্যে এঁদের মধ্যে অনেককে আবার তালযন্ত্র যেন-তেন ভাবে যে-কোনো গানের সঙ্গে বাজিয়ে যেতে শোনা যায় প্রায়ই। চিরাচরিত অভ্যস্ততার দরুন এমনতর বাজনার ভিতরকার ক্রটিবিচ্যুতি অনেক সময় অনেকের নজরে আসে না, বোধকরি নজরে আনবার চেষ্টাই করেন না কেউ। যেমন,—বেহুরো হারমোনিয়মের সঙ্গে নির্বিবাদে গান করতে ও শুনতে আমরা বহুজনে নিত্য অভ্যস্ত, কোনো যুক্তিতেই আমরা ভাবতে চাই না যে, বেহুরো যন্ত্রের বেহুরো আওয়াজ পদে পদে গানের গতি ও রূপকে কী নিদারুণ বিকারগ্রস্ত করে তোলে; আবার দৈবাৎ কোনো মুহূর্তে এই ক্রটি অল্পভব করতে পারলেও আমরা বেহুরো হারমোনিয়মটাকে কিন্তু সহজে ত্যাগ করি না। ঠিক তেমনি—গানের সঙ্গে যেন-তেন-প্রকারেণ তালবাস্ত-সঙ্গতটীও যখন বহুক্ষেত্রে মায়ামমতাহীন উৎপাতের মত চলতে থাকে, আমরা তা গতাস্তর অবস্থায় সহ্য করি। তখন ফের মনকে এই বলে চোখঁটার দিতে হয়, যে,—গান তো একেবারে ঠাড়া শোনাচ্ছে না—ভালো হোক কিংবা মন্দ হোক এর সাথে একটানা একটা সঙ্গত তো আছেই;—অতএব এ থেকেই আনন্দ উপভোগ করা যাক !! অথচ আনন্দ উপভোগ করবার এই মনোভাব যে কত ক্ষতিকর এবং হানিকর অবোধের সাক্ষ্য—সেটা আমরা কেউ

যুগ্মাকরেও ভাবি নে। ভাবলে এই রীতিটা আমাদের গীত-সমাজে অনেককাল আগেই অচল হয়ে যেত এবং এর ফলে গানের শৈল্পিক মানও বাড়তো হয়তো আরো। যাই হোক আপাততঃ এই আপশোষের কথা বাদ দিয়ে এখানে আমাদের মনেতে হবে যে, এমনধারা সঙ্গতের সাহায্যে গান পরিবেশিত হলে সে-গানের প্রকৃত রস, ভাব ও সৌন্দর্য বাড়ি কি কমে—এই নিয়ে যেমন গীতার্থীদের, তেমন তাদের সঙ্গতকারদের মধ্যে যথোচিত জ্ঞানচর্চার ও সম্মিলিত আলোচনার প্রয়োজন আছে—বিশেষকরে তাঁদের পরিবেশিত গান যদি কাব্যপ্রধান হয়—সেক্ষেত্রে তো অতি অবশ্যই।

রবীন্দ্রসঙ্গীতকে আমরা যখন সাহিত্য ও কাব্যধর্মী বলেই সর্বত্র স্বীকার করে চলি,—তখন ভেবে দেখুন,—রবীন্দ্রনাথের কবিতার মেজাজেব সঙ্গে তালেব মেজাজ খাপ খাইয়ে যন্ত্রসঙ্গত করা কি যে-কোনো সঙ্গতকারের (বিশেষত রবীন্দ্রসাহিত্য ও কাব্য অনভিজ্ঞদের) পক্ষে সহজ কাজ? কিংবা তাঁদের, পূর্বাঙ্কে প্রয়োজনমত শিক্ষিত না করে, অপ্রস্তুত অবস্থায় ডেকে নিয়ে সঙ্গতকারের কাজে নিয়োগ কবাটা কি আমাদেরবই পক্ষে খুব যুক্তিসঙ্গত?

এই বক্তব্যটা স্পষ্টতর করার উদ্দেশ্যে এক্ষেত্রে হিন্দুস্থানীগানের তালসঙ্গতের সঙ্গে বাংলা গানের তালসঙ্গতের সামান্য একটু তুলনা টানছি, বিশেষ করে এই ধারণা নিয়ে যে,—হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের ভিতর তালসঙ্গতে বিচিত্র কারুশিল্পের সঙ্গে, আমাদের গীতরসিক সম্প্রদায়ের অনেকেই হয়ত পরিচিত আছেন অল্পবিস্তর। সেখানে আমরা দেখি,—গায়কের সঙ্গে গানের তাল-সঙ্গতকার তাঁর বাঁজনার দক্ষতার ও পাণ্ডিত্যের পরিচয় দেবার অবকাশ পান প্রচুর—কলে সঙ্গতকারের বাঁজনার সাথে গায়কের গানও তেমনি বৈচিত্র্যপূর্ণ হয়ে ওঠে। গায়ক এবং সঙ্গতকার সে জায়গায় সর্বক্ষণ সমানে সমানে চলতে থাকেন। শ্রোতাদের কাছেও তাই একজন উঁচুদরের গায়কের গান-পরিবেশনের সঙ্গে একজন উঁচুদরের সঙ্গতকারের তাল-পরিবেশনটিও প্রায় সমান উপভোগ্য হয়। তার কারণ, কাব্যাংশের দিকটা হিন্দুস্থানীসঙ্গীতে শুধু সামান্য মাত্রায় নয়—যথেষ্ট মাত্রায়ই গোঁণ তথা অবহেলিত বলা চলে,—সেখানে সুর ও তালের খেলা অর্থাৎ সঙ্গীতিক টেকানক দেখাবার কাজটাই সচরাচর থাকে মুখ্য।

কিন্তু রবীন্দ্রসঙ্গীতের বেলায় কিংবা যে-কোনো কাব্যধর্মী বাংলাগানে তো কাব্যাংশকে কোনো যুক্তিতেই গোঁণ করে রাখা চলে না। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথকেই বলতে আমরা শুনি : “কাব্য রচনাই বাংলাগানের মুখ্য উদ্দেশ্য,—স্বরসংযোগ গোঁণ।” আবার গানে সুর সংযোজিত হলেই তো তার সঙ্গে সঙ্গে কোনো-না-কোনো রকমের তালছন্দ অনিবার্য ভাবেই আসবে, জানা কথা। কিন্তু এদের গতানুগতিক রীতিতে বাইরে প্রকাশ করতে গেলেই যে বিপদ! তখন কন্ট্রোলার-অফিসকে সজাগ রাখা চাই—যাতে এ-কাজে কোনো বিত্রোহ না জন্মায়। অর্থাৎ গানের সঙ্গে তালের ঠেকা কিংবা বোলার আধিক্য ঘটিলে যাতে গানের কাব্যসম্পদকে ঢেকে না-দেওয়া হয়

সেই দিকে যেমন গীতশিল্পী তেমনি তাঁর গানের তালসঙ্গতকারীকেও পূর্ণমাত্রায় সচেতন থাকতে হবে। সচেতন থাকার প্রয়োজন বিশেষ করে আরো এই জন্তে যে,—তালের ঠেকা কিংবা বোলের আধিক্যহেতু অনেক সময় গানের বাণীর স্বাভাবিক ও স্পষ্ট উচ্চারণ ব্যাহত হয়ে একটা অবাস্তবিক আবহাওয়া সৃষ্টি হবার সম্ভাবনা থেকে যায়, আর প্রকৃতপক্ষে এ-থেকেই তো যা-কিছু বিজ্রোহের সূত্রপাত। এখানেই হল হিন্দুস্থানী গানের আদর্শের সঙ্গে বাংলাগানের আদর্শের অমিল। স্বতরাং এইভাবে তুলনার দ্বারা বিচার করলে মনে হয়,—আমাদের বর্তমান আলোচ্য রবীন্দ্রসঙ্গীতের ক্ষেত্রে তালসঙ্গত এমন একটি রীতি মেনে ব্যবহার করা উচিত—যাতে গানের পরিবেশটি সামগ্রিকভাবে সংযত ও শ্রুতিমধুর হয়ে ওঠে। সঙ্গীতিক টেকনিক প্রকাশের ক্ষেত্রে বহু সহকারে গানের বাণীর পিছনে নিয়ে গেলে অর্থাৎ গোণ করতে পারলেই ইঙ্গিত পরিবেশ লাভ করা খুব অসম্ভব কিছু নয়। গানের তালের ঠেকা বা

গায়ক এবং তাঁর
সঙ্গতকার

বোলগুলি যথাযথ বেজে চলবে শাস্ত্রমতে—তালের হিসাব ঠিক

রেখেই,—তাহলেও সঙ্গতকারকে গানের আত্মোপাস্ত গায়কের অঙ্গগত

হয়ে থাকতে হবে এমনভাবে, যাতে তাঁর তালস্বত্বের আওয়াজ

কখনও গায়কের কথার বাচন, স্বরের ও অলংকারাদির সূক্ষ্মতাকে ছাপিয়ে না যায়। আসল কথা হল, -রবীন্দ্রসঙ্গীতে যিনি তালস্বত্ব সঙ্গতকার হবেন তাঁকে কিছুটা স্বার্থ-ত্যাগের অভ্যাস করতেই হবে, উল্লার মনোভাব নিয়ে বুঝতে হবে এক্ষেত্রে হিন্দুস্থানী গানের তালসঙ্গতকারের মত তাঁর ব্যক্তিগত দক্ষতার ও পাণ্ডিত্যের পবিচয় দেবার অবকাশ অতি সামান্য,—কোনো কোনো ক্ষেত্রে হয়ত কিছুই নেই। এসবের কারণও বিশ্লেষিত হয়েছে অগ্গ্র। তাল-সঙ্গতকার স্বার্থত্যাগে পুরোপুরিভাবে অভ্যস্ত হয়ে গেলে তালবাহুর অবাস্তবিক উগ্ররূপ তাঁর হাতে শাস্ত্ররূপ ধারণ করবেই করবে। আর রবীন্দ্রনাথ যে বলেছিলেন “স্বরের মত তালও গানের ভাব প্রকাশের একটা অঙ্গ”—তাঁর এই উক্তিকে কাঁধে পরিণত করাও তখন সহজ হবে সকলের পক্ষে।

কবিগুরু চাইতেন, গানে ভাব-প্রকাশকে মুখ্য উদ্দেশ্য করে সুর ও তাল এবং তৎসঙ্গীয় বাজনাতে গোণ উদ্দেশ্য করলেই ভাল হয়। আর বস্তুতপক্ষে তাঁর নিজের গাওয়া-গানেতেও এই আদর্শের প্রমাণ মিলে স্পষ্ট। কাজেই কবিগুরুর উক্ত ইচ্ছা তথা চাওয়ার প্রতি যদি আমাদের চৈতন্য, দৃঢ় ও শ্রদ্ধা থাকে, তাহলে বিশেষ করে তাঁর গান গাইবার কালে তালবাহু বাজনার কেরামতি দেখাবার লোভটা সংবরণ করলেই বা আমাদের কতি কিসে? বরং এটা করলে তাঁর গানে নিহিত কাব্যসম্পদে মনোনিবেশ করবারই তো সুযোগ জোটে বেশ,—আমরা ঐ সম্পদ-ভোগেও নিঃসন্দেহে লাভবান হই। এ-কথার সত্যতা আশাকরি রবীন্দ্রকাব্য এবং রবীন্দ্রসঙ্গীতাহুরাগী মাঝেই উপলব্ধি করেন। তবু বাস্তবক্ষেত্রে দেখা যায়,—সকলের কৃতি এবং অভিজ্ঞায় সব সময় সব

জায়গায় এক ধরনের হয় না। বহুজনেই নানা কারণে নিজ নিজ স্থিতিঅস্থিয়ারী রবীন্দ্রসঙ্গীতের কাব্যসম্পদের যথোচিত মূল্য দিতে কার্পণ্য দেখান এবং তার উপর আবার যখন তাঁদের চতুর্দিকবর্তী জ্ঞানলব্ধ শিক্ষা ও সংস্কারাদির প্রভাবে হরেক রকমের

জমকালো বাণীবাজনা দিয়ে তাঁদেরই ধ্যানধারণা অল্পসারে সেই
আটিষ্ট ও
টেকনিশিয়ান কাব্যের ঘাটতি (!) মাঝে-মধ্যে পূরণ করতে প্রয়াসী হন তখন

স্বভাবত মনে প্রশ্ন জাগে : সঙ্গীতকলা কি নিছক সুর-তাল আর বাস্তবের কৌশল দেখাবার ক্ষেত্র? কৌশল যারা দেখান তাঁদের ‘টেকনিশিয়ান’ বলে স্বীকার করা যায়;—কিন্তু আটিষ্ট আর টেকনিশিয়ান তো এক নয়। এসব আলোচনার ক্ষেত্র অবশ্য স্বতন্ত্র। তাহলেও প্রসঙ্গত আমাদের স্মরণ করতে আগন্তি নেই,—রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘সঙ্গীতের মূর্তি’ প্রবন্ধেরই কোনো এক জায়গায় লিখেছিলেন : “কৌশল জিনিসটা ধাদ হিসাবেই চলে,—সোনা হিসাবে নয়।...ভারতের বৈঠকী-সঙ্গীত, কালক্রমে সুরসভা ছাড়িয়া অস্তরের কুস্তির আখড়ায় নামিয়াছে। সেখানে তান-মান-লয়ের তাণ্ডবটাই প্রবল...অসল গানটা বাপ্‌সা”—ইত্যাদি জ্ঞাতব্য আরো অনেক কিছু। এই সমস্ত কথাই, রবীন্দ্রসঙ্গীতের তাল-অধ্যায় অহুশীলন করবার ক্ষেত্রে প্রত্যেক গীতার্থীর গভীরভাবে তলিয়ে দেখবার প্রয়োজন আছে। এখানে আমি শুধু বলতে চাই,—রবীন্দ্রনাথের গানের বাণীর সঙ্গে তদীয় সুর-তাল পরিবেশন করাকালীন কোনোটাই যেন না একতরফা হয়ে দাঁড়ায়—এই দিকে সকলে নজর রাখবেন। রবীন্দ্রনাথ নিজেও তাই আমাদের সচেতন করে দিয়ে গেছেন এই বলে :

“সঙ্গীতের একটা প্রধান অঙ্গ-তাল। আমাদের আসরে সব চেয়ে বড়ো দাঙ্গা এই তাল লইয়া। গান-বাজনার ঘোড়দোঁড়ে গান জেতে কি তাল জেতে এই লইয়া বিষম মাতামাতি। দেবতা যখন সজাগ না-ধাকেন তখন অপদেবতার উৎপাত এমনি করিয়াই বাড়িয়া ওঠে। স্বয়ং সঙ্গীতই যখন পর-বশ তখন তাল বলে : ‘আমাকে দেখো’, সুর বলে : ‘আমাকে’। কেননা দুই ওস্তাদে দুই বিভাগ দখল করিয়াছে—দুই মধ্যস্থের মধ্যে ঠেলাঠেলি—কর্তৃস্থের আসন কে পায়—মাঝে হইতে সঙ্গীতের মধ্যে আত্মবিরোধ ঘটে”—(সঙ্গীতের মূর্তি)।

এবার চলুন আমাদের আগের পৃষ্ঠায়—যেখানে কবিশঙ্কর-প্রবর্তিত নূতন তালগুলির সংক্ষিপ্ত বিবৃতি দেওয়া হয়েছে। সেগুলি বিশেষভাবে পর্যবেক্ষণ করলে বোঝা যাবে,—বাম্পক, রূপকড়া এবং বগীতাল ছাড়া তত্ত্ব উল্লিখিত বাকী তিনটি অর্ধাং নবতাল, একাদশী এবং নবপঞ্চ তালে রবীন্দ্রনাথ যে-সব গান লিখেছেন তা সংখ্যায় অতি অল্পই। এর কারণ নিয়েও বিশদ আলোচনার অবকাশ আছে, যেমন করেছেন দেখেছি—(১) ১৯৫৬ সালের ‘সুরছন্দ-রবীন্দ্র-সংখ্যা’-র প্রখ্যাত সঙ্গীতকোবিদ ডাঃ বিমল রায়, এম্-বি, তাঁর “রবীন্দ্রনাথ ও নূতন তাল” শীর্ষক একটি গবেষণামূলক প্রবন্ধে এবং (২) অরুণ ভট্টাচার্য

সম্পাদিত ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতের নানা দিক’ গ্রন্থে করেছেন প্রথিতনামা সঙ্গীত-সমালোচক শ্রীরাজেন্দ্র মিত্র তাঁর “রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতচিন্তা” নামীয় দীর্ঘ প্রবন্ধে,—তেমনি। তত্পরি স্মরণ করা প্রয়োজন, আমরা আগেই প্রাসঙ্গিক বহু কথার স্মৃতি এবং কবিগুরুর নিজ উক্তির সাহায্যে জানতে পেরেছি যে, তাঁর মূল গীতরূপ অনেক ক্ষেত্রে শাস্ত্রাহুগত বিস্তৃত আকারের তোয়াক্কা রাখে না (জঃ এই গ্রন্থেরই চলিত নিবন্ধ, পৃ ৬৪),—সে-কথারই সমর্থনে বিশ্বভারতী প্রকাশিত গ্রন্থ সমূহ মধ্যে রবীন্দ্রসঙ্গীতের কোনো কোনো টীকাংশে যে-মন্তব্যের উল্লেখ পাওয়া যায়—তার উদ্ধৃতি এই :

“কাহারবা তালে মিলাইবার জ্ঞান মূল গীতরূপ অপেক্ষা -১-১। -১-১ এই চার মাত্রা

টানিতে হইয়াছে”—(স্বরবিতান-৫৯ম খণ্ড। প্রকাশ : বৈশাখ ১৩৭১। পৃ ৬৮)।

“দাদরা তালে মেলাবার জ্ঞান স্বরলিপিতে তিন মাত্রা বাড়ানো হয়েছে”—(স্বরবিতান-৬০ম খণ্ড। প্রকাশ : ১৯৭৩। পৃ ১৫)।

স্বরলিপির সঙ্গে দেওয়া উপরোক্ত টিপ্সনীদ্বয়,—রবীন্দ্রসঙ্গীতে তাল-অধ্যায় সম্পর্কে স্পষ্টতব ধারণা জন্মাবার উদ্দেশ্যে কিন্তু কৈফিয়ৎসংযুক্ত আরো বিস্তারিত বিবৃতির অপেক্ষা রাখে। কারণ, ঐ টিপ্সনী পড়ে সংশ্লিষ্ট পাঠকদের মনে এই প্রশ্ন ওঠা স্বাভাবিক, যে,—রবীন্দ্রনাথ নিজে তাঁর গানে সুরারোপ করার সময় কি কোনো বিশেষ তালে মিলিয়ে তা করতেন না? আর যদি তা-ই হয়, তাহলে এখানে জোর করে তালে মিলিয়ে গানের মধ্যে কবির সৃষ্ট মূল গীতরূপটিকে অগ্রাহ্য করার দরকারই বা কি! এমনতর স্বীকারোক্তিরদ্বারা কী প্রকারান্তরে বিস্তৃত করা হচ্ছে না কবির মূল সৃষ্টিকেই? অপিচ পূজনীয় গুরুদেব “প্রচলিত বাঁধা ছন্দের ব্যতিক্রমে গান রচনা করতে দ্বিধা করেন নি। আবার গানের আবেগে তাঁর মনে অনেক সময় গানের সুর ও কথা একসঙ্গে প্রকাশ পেয়েছে। সেই-সব গানের কথাকে সাধারণত তিনি আলাদা করে ছন্দের বাঁধনে বাঁধতে ইচ্ছা করতেন না, ছন্দের নিয়মে ক্রটি থাকলেও।...লক্ষ্য করে দেখেছি যে, তিনি [তাঁর যৌবনের রচনার গানগুলি] গাইবার সময় প্রায়ই বাঁধা তালে বা ছন্দে গাইতেন না, দ্রুতলয়ের গান ছাড়া। বহু নাটকের অভিনয়েও তাঁকে গান গাইতে শুনেছি, তখনো দেখেছি চিমে লয়ের গানে বাঁধা-ছন্দের নিয়ম একেবারে রাখেন নি; গান গাইতেন স্বাভাবিক কথা বলার ছন্দে, যেন গানেই কথা বলছেন।...তালওয়ালা অনেক গান এই রকম কথার ছন্দে তিনি গেয়েছেন, অনিয়ন্ত্রিত ছন্দে গানও অনেক রচনা করে গেছেন” বলে শ্রীশান্তিদেব ঘোষ তাঁর রবীন্দ্রসঙ্গীত গ্রন্থের ‘ছন্দ-তাল’ অধ্যায়ে যে প্রত্যক্ষবর্ণনা দিয়েছেন বিশ্বর মৌলিক বক্তব্যাদি বিশ্লেষণান্তে—এ সবও প্রসঙ্গত রবীন্দ্রসঙ্গীত-তালতত্ত্বসন্ধানীদের বিশেষ রূপে পর্যালোচনার বিষয়। মোটের উপর এতৎসম্পর্কীয় আলোচনা, আরো বহু গুণী সঙ্গীতবেত্তাদের মতামত আহরণপূর্বক দীর্ঘ থেকে দীর্ঘতর করে নেবার যেমন অবকাশ আছে—তেমনি সাধেসাধে মনে রাখতে হবে যে, রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “সঙ্গীত আর কিছু নয়—

সর্বোৎকৃষ্ট উপায়ে কবিতা পাঠ করা”—তার এই স্বকীয়তাদীপ্ত অভিমতটিও আমাদের প্রত্যেকের বিতর্কবুদ্ধির ক্ষমতানুযায়ী শিখোদার্থ করে নেওয়া একটা অবশ্য কর্তব্য কাজ। যে কাজের মধ্যে সংঘম এবং ধীরতা অনুশীলনেরও অবকাশ রয়েছে প্রচুর, এবং ঐ সম্বন্ধে বলবার লিখবারও তেমনি :—সেই বিবেচনায় কবিগুরু আরেকটি গুরুত্বপূর্ণ প্রাসঙ্গিক উক্তির উদ্ধৃতি ‘দখে আপাতত এখানে দাঁড়ি টানলাম। কবি বলছেন :

“কবিতায় যেটা ছন্দ, সঙ্গীতে সেইটেই লয়। এই লয় জিনিসটি সৃষ্টি ব্যাপিয়া আছে, আকাশের তারা হইতে পতঙ্গের পাখা পর্যন্ত সমস্তই ইহাকে মানে বলিয়াই বিশ্বসংসার এমন করিয়া চলিতেছে অথচ ভাঙ্গিয়া পড়িতেছে না। অতএব কাব্যেই কী, গানেই কী,—এই লয়কে যদি মানি তবে তালের সঙ্গে বিবাদ ঘটিলেও ভয় করিবার প্রয়োজন নাই”—(সঙ্গীতের মুক্তি)।

রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য

‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য’ নিয়ে এবার আমাদের আলোচনা। কিন্তু আলোচ্য বিষয় সম্পর্কে যদি আলোচকদের ধারণা অস্পষ্ট থাকে তাহলে বড় মুশকিল। কারণ, এতে আলোচনা করে কোনো ফল হয় না,—অস্পষ্টতার আবর্তে পড়ে বুদ্ধি এবং বোধশক্তিটাই আরো অস্পষ্ট হয়ে আসে, ফলে আলোচনাটা দুর্বোধ্য হয়। বর্তমান আলোচ্য বিষয়টিও অনেকটা সেই পর্যায়ভুক্ত বলে এই ভূমিকাটুকুর অবতারণা।

রবীন্দ্রসঙ্গীত বাংলা ভাসায় রচিত। সূত্রায় বাংলা ভাষার উচ্চারণে যে বৈশিষ্ট্য দেখা যায়, রবীন্দ্রসঙ্গীতের উচ্চারণেও যে সেই একই বৈশিষ্ট্য প্রযোজ্য হবে এবিষয়ে কোনো দ্বিমত থাকার কারণ নেই-।

তবে প্রশ্ন হল : বাংলাভাষার উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য কি আর আমরা সকলে যথারীতিতে নির্ভুলভাবে আয়ত্ত্ব করে নিয়ে—তারপর এর চর্চা করি কখনও ?

মোটাই না। অথচ এই যৎসামান্য গাফিলতির জগ্রে বাংলা-উচ্চারণের সঠিক নিয়মকানুন আমাদের বাঙালী বহুজনের কাছে সম্পূর্ণ অজ্ঞাত থেকে যায় ; অর্থাৎ আমরা যে অনেকে যথারীতিতে বাংলা উচ্চারণ করতেই জানি না, এবং জানি না বলেই তো পারি না,—এই দ্রাব্য কথাটা স্থলবিশেষে অবহিত হয়েও আবার সকলশ্রেণীর বাঙালীরা মনে প্রাণে তা প্রকাশে মেনে নিতে নারাজ ! এইটেই হল একে-অত্রের মধ্যে যেমন ভুল বোঝবার, তেমনি অনেকটা নিজেকে ভোলাবারও মূল উপাদান ! এর কার্যকারণ নিয়ে যদি বিশ্লেষণ করি তাহলে দেখতে পাই,—উচ্চারণের কতকগুলি বৈশিষ্ট্য অবশ্য অতি সহজভাবে বা আমাদের কানে আসে সেগুলি আমরা আপনা-আপনিই শিখে নেই—অবশিষ্টগুলি প্রায়ই অবহেলিত থাকে। স্বরবর্ণ এবং ব্যঞ্জনবর্ণ নামে বাংলাভাষায় দুই রকমের alphabets তথা বর্ণমালা আছে একথা সবাই জানেন। এই বর্ণমালার ধ্বনি-বৈচিত্র্য ও উচ্চারণ-বিধি, ব্যাকরণের পৃষ্ঠায় প্রচুর বিশ্লেষণ সহকারে বর্ণিত এবং লিখিত

থাকলেও সকল পাঠার্থী তা আগ্রহ নিয়ে পড়েন কিনা সন্দেহ। তবে যারা পড়েন তাঁরা নিশ্চয় বোঝেন, যে, ব্যাকরণে উদ্ধৃত উচ্চারণ সম্পর্কীয় নিয়মাবলী সূত্রভাবে মেনে চললে বাংলাভাষার উচ্চারণের যাবতীয় বৈশিষ্ট্য আয়ত্ত করা কারুর পক্ষেই অসাধ্য কিছু নয়। কিন্তু দুঃখের ও লজ্জার বিষয়, এই নিয়মাবলী ব্যবহারের প্রথাটাই যে আমাদের মধ্যে একেবারে অচল। ফলতঃ ব্যাকরণলব্ধ জ্ঞান, ব্যাকরণ গ্রন্থতেই শুধু আবদ্ধ থাকে—বাস্তবে বড় একটা রূপায়িত হয় না। আবার অল্পদিকে উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যাদি যথাকালে যথারীতিতে অহুশীলিত হওয়ার অভাবে অনেকেই উচ্চারণ, আড়ষ্টতা এবং অস্পষ্টতা দোষে দূষিত থেকে যায়। এ-সব ক্রটি বিচ্যুতি যে কখন-সময় আমরা উপলব্ধি করিনে—তা নয়; খুসি করি। কিন্তু সেজন্তে কারো কোনো ভ্রক্ষেপ কিংবা আক্ষেপ নেই। তার কারণ, এরদ্বারা চলাত প্রয়োজনাদির কতিয়াদ ত ঘটে না বিশেষ কিছু—অর্থাৎ দৈনন্দিন কথাবার্তার কাজ, একে-অত্রের মধ্যে, অবলীলায়ই সম্পন্ন হয়ে যায় এবং সেটা সম্পূর্ণ অভাসজনিত, চরাগত-ও। কিন্তু, দশ জনের সামনে কবিতা অথবা নাটক পাঠ করতে গেলে, কোনো প্রকাশসভায় বক্তৃতা দিতে গেলে কিংবা কাব্যবর্মী গান (বিশেষ করে ববীজসঙ্গীত, যার ভিতরকার অধিকাংশ শব্দ আমাদের চলিত কথা শব্দের বাইরে থেকে আহৃত—তা যাতে সর্বজনের কাছে সুবোধ্য হয় সেইভাবে উচ্চারণ হবে) গাইতে গেলেই আমরা নানা অহুশিাব সম্মুখীন হয়ে পড়ি, কেননা আমাদের স্ব-অজ্ঞিত উচ্চারণের আড়ষ্টতা এবং অস্পষ্টতা দোষ তখন প্রকটতর রূপ ধারণ করে। এ-সব ফলে আমরা অপ্রস্তুত, লজ্জিত হই এবং বাতারাও কানকে না কারকে অনুকরণ করে শুধু উপরোক্ত বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে, নিজেদের যখন সাময়িকভাবে শুধরে নিতে চেষ্টা করি তখন আর সেটা স্বাভাবিক থাকে না—কৃত্রিম হয়ে পড়ে—অনেকটা পার্শ্বীয় কণ্ঠে শেখানো বুলির মতন। কিন্তু আমরা তো কেউ পার্শ্বীয় নই,—ব্যক্তিগত স্বাতন্ত্র্যবোধ সম্পন্ন মানুষ আমরা। এই স্বাতন্ত্র্যবোধটি আবার আমাদের শিল্পীদের ভিতরে অতিরিক্ত রকমের প্রবল ও গৌরবের বস্তু। কাজেই অনুকরণ তাঁরা করতে যাবেন কোন যুক্তিতে! অনুকরণ যখন গৌরববিরোধী কাজ, তখন তো সেটা সর্বথা সর্বজনের দ্বারাই পরিত্যাজ্য। ভাল স্বন্দর ও স্পষ্ট উচ্চারণ করার জগ্রে যথোচিত সাধনা ও অহুশীলনের প্রয়োজন আছে—একথাটুকু মেনে চলতে হলেও বোঝা দরকার, যে, কোনো কিছু অহুশীলন করতে গেলেই তার গভীরে যেতে হয়; কিন্তু সেটা না করে বাইরে থেকে ভাসা-ভাসা অবস্থায় কাজ সেরে নেবার চেষ্টা করলে ঐ কাজটাই অনেক সময় হয়ে দাঁড়ায়—অন্ধ অনুকরণ মাত্র। অন্ধ অনুকরণ আর স্বাকরণ তো কখনো এক নয়।

উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য সম্পূর্ণরূপে অধিগত হলে উচ্চারণে বিস্তৃততা আসে। এবং বিস্তৃত উচ্চারণের চর্চা করলে উচ্চারণকারীর জীব জড়তা ও অস্পষ্টতা মুক্ত হয়। জড়তা ও অস্পষ্টতাহীন উচ্চারণই হল 'স্বাভাবিক উচ্চারণ'। এই যুক্তিগুলি মোটামুটিভাবে উপলব্ধি

করতে পারলেও এগুলিকে বাস্তবে পরিণত করার যোগ্যতা অর্জন কিন্তু অনেকের পক্ষে খুব সহজ কাজ নয়। কারণ, যারা কেবল বিশেষভাবে গানের চর্চা করেন তাঁদের অধিকাংশের নজর থাকে কথার উচ্চারণের চাইতে স্বরের উচ্চারণের দিকেই বেশি। ফলে স্বর-চর্চায় তাঁরা নিঃসন্দেহে কৃতী হন,—স্ব-স্ব কর্তৃনৈপুণ্যের প্রশংসা পেলে তাঁদের শিল্পী-জীবনেও তেমনি চরিতার্থতা আসে নানাভাবে। কিন্তু কথা-সংবলিত গানের ভিতরে গানের মধ্যে কথা, তো শুধু স্বর নয়, সেখানে যে স্বরের সঙ্গে কথার দিকেও গায়কদের শব্দ, অক্ষর ও স্বরের নজর রাখতে হয় সমান ওজনে। উপরন্তু কথা গড়ে ওঠে বহু শব্দ তারতম্য বিচার (sound নয়, words) নিয়ে, শব্দের মধ্যে থাকে আবার নানা রকমের অক্ষর! এখন, এই অক্ষর-বোধ (তথা বর্ণমালায় ধ্বনিবৈচিত্র্য এবং উচ্চারণবিধি বা এ প্রবন্ধের শুরুতেই বিশ্লেষিত হয়েছে, তা) যদি গায়কদের হৃদয়ে ও মস্তিষ্কে পাকা হয়ে না বসে তাহলে তাঁদের কথার উচ্চারণ সম্পূর্ণরূপে ক্রটিমুক্ত হওয়া অসম্ভব। কথা-সংবলিত গানে রূপ দিতে গেলে গায়কদের সামনে এই একটা বড় সমস্যা এবং এব সমাধানের জন্তে তাঁদের অনেকের পক্ষে অক্ষরজ্ঞান অর্থাৎ লেখাপড়ার কাজ অতি অবশ্য শিক্ষণীয় হয়ে পড়ে। বলা বাহুল্য এটা স্বর চর্চাকারীদের নিকট অতিরিক্ত এক মেহনৎ, বিশেষ করে অক্ষর-জ্ঞানহীন গায়কদের পক্ষে তো নিশ্চয়ই। অথচ এক্ষেত্রে, উক্ত সমস্যা সমাধানের উদ্দেশ্যে এই অতিরিক্ত মেহনৎ গ্রহণের প্রয়োজনীয়তা অনস্বীকার্য। এই মস্তব্য কথা-সংবলিত, তথা কাব্যধর্মী যে-কোনো জাতীয় গানের বেলায়ই খাটানো যায়। তবে যে-কোনো জাতীয় গানের বেলায় এমনতর সমস্যার উপর আমরা অনেকে তেমন গুরুত্ব আরোপ করি না, করতে চাই-ও না—যেমনটা করি রবীন্দ্রসঙ্গীতের বেলায়। আর সেইজন্যই বোধকরি ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য’—এই বিশেষ কথাটি অনেক সময় অনেকের কাছে গোলমালের সৃষ্টি করে অর্থাৎ, উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্যটি যেন একমাত্র রবীন্দ্রসঙ্গীতের বেলায়ই প্রযোজ্য—অন্য কোন সঙ্গীতের বেলায় নয়,—এই অল্পভব নিয়ে যেমন রবীন্দ্রসঙ্গীতের শিক্ষার্থীরা তেমনি আলোচকেরাও রীতিমত বিভ্রান্ত হন।

কিন্তু প্রত্যেকেরই মনে রাখা উচিত,—উচ্চারণ সাধারণত আমরা কানে শুনে শুনে কর্তৃ পরম্পরায় শিখে থাকি। এছাড়া তা শিখবার অন্য কোনো বাঁধা নিয়ম-কানুন আমাদের সামনে নেই। সুতরাং এক্ষেত্রে আদর্শেরও যে অভাব আছে একথা স্বীকার করলে বোধকরি কান্নর ভুল হবে না। প্রতিনিয়ত কানের কাছে যে প্রকারের উচ্চারণ ধ্বনিত হয়, সেটাই শ্রোতার মনের উপর প্রভাব বিস্তার করে এবং উচ্চারণশিক্ষার আদর্শের অভাব শ্রোতা স্বভাবত সেই উচ্চারণেই অভাস্ত হয়ে পড়েন। উচ্চারণ শিখবার নির্দিষ্ট কোনো মাপকাঠি তথা আদর্শ নেই বলেই প্রায়শঃ দেখা যায়, বিস্তৃত ভাবে কথা বললেও বহু শিক্ষিতজনের মধ্যেও সকলের উচ্চারণের ধরণ একই রকমের হয় না—এর প্রমাণ পরিষ্কারভাবে পাওয়া যেতে পারে কোনো একটা

বিশেষ কবিতা কিংবা নাটক পাঠের মাধ্যমে*। অধিকন্তু এক্ষেত্রে বাংলাভাষাভাষীদেরই দৃষ্টান্ত টেনে আমরা দেখতে পারি, দক্ষিণ কলিকাতাবাসীর উচ্চারণের সঙ্গে উত্তর কলিকাতাবাসীর উচ্চারণের মিল নেই; তেমনি সুস্পষ্ট পার্থক্য আছে পূর্ববঙ্গবাসীর সঙ্গে পশ্চিমবঙ্গবাসীর উচ্চারণে। সারা বাংলার বিভিন্ন অঞ্চলবাসী বাঙালীদের উচ্চারণ লক্ষ্য করলে অমিল পাওয়া যায় আরো কত রকমেরই না! এমন কি কখন-সখন একজনের কাছে আরেকজনের উচ্চারণ দুর্বোধ্যও মনে হয়।—অথচ এঁরা কিন্তু সবাই বাঙালী—একই কথা, একই অক্ষর, একই অল্পভব মিশিয়ে একই ভাষা ব্যবহার করে চলেছেন এঁরা দিনরাত। অতএব আমার সঙ্গে আমার পাশের বাড়ির এমন কি আমার পাশের ঘরের লোকের উচ্চারণে যদি অমিল ঘটে এতে আশ্চর্য কিংবা হতাশ হবার কিছু নেই, বরং এইটাই তো স্বাভাবিক ঘটনা।

উচ্চারণের মধ্যে এমনতর স্বাতন্ত্র্য গড়ে ওঠে প্রধানত নিজ নিজ পরিবেশের প্রভাবে, অঞ্চলগত নিয়মে—কতকটা অনিবার্যগতিতেই। সুতরাং এই সব কারণে অল্পের উচ্চারণ ঠিক আপনারই মত কিংবা আপনার উচ্চারণ ঠিক অল্পের মত যদি কখন-সখন নাও হয় তাহলে কোনোপ্রকারের নিন্দোক্তি প্রয়োগের অভ্যাস কিন্তু কারুর পক্ষেই শোভন বা সমুচিত বলে গ্রাহ্য হতে পারে না। একথার পৃথক ব্যাখ্যা এখানে নিম্নয়োজন। তবে ঐ অভ্যাসটা যে অনেক সময় অনেক ক্ষেত্রে নিছক নিজ নিজ ভিতরকার হীনমন্ত্রতা থেকেই উৎপন্ন হবার সম্ভাবনা—তা যেন নিন্দোক্তি প্রয়োগে প্রলুব্ধ যে-সকল অভ্যাসকারী তাঁরা আপন-আপন সাবকাশ মত বুঝবার চেষ্টা করেন।

এবার আমাদের পূর্বোক্ত আলোচনা-প্রসঙ্গে—প্রসঙ্গটি স্পষ্টতর করার উদ্দেশ্যে এখানে সামান্য একটি বাস্তব উপমা নেওয়া যাক। যেমন ভেবে দেখুন,—কবিশঙ্কর রবীন্দ্রনাথেরই স্বহস্তে নির্মিত শান্তিনিকেতনের পরিবেশের মধ্যে বাস করে আপনি যেভাবে রবীন্দ্রসঙ্গীতের উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য শিখে নিয়ে তার সার্থক ব্যবহারে সমর্থ হবেন,—বিরাত কলিকাতানগরীতে এসে কিন্তু সেভাবে কিছুই করা আপনার পক্ষে সম্ভব হবে না। পক্ষান্তরে, কলিকাতার মত শান্তিনিকেতনে হয় না। এমন কি ব্যক্তিত্বপূর্ণ একই শিক্ষকের আওতায় থাকলেও

* কবিশঙ্কর রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠে শুনেছি যে কবিতার আবৃত্তি এবং নাটকের পাঠ, সেই একই কবিতা এবং একই নাটক কের শুনেছি—আবৃত্তি এবং পাঠ করতে নটরাজ শিশিরকুমার ভাট্টদিক্কেও। দুটোই অপরূপ মনে হয়েছে—শুনে মুগ্ধ হয়েছি। বাংলাভাষার উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য—এমন কি এর আভিজাত্য তাঁরা উভয়েই বিস্ময়ভাবে অঙ্গুর ও উজ্জল রেখে নিজ মাতৃভাষাকে অশেষ গরীয়ান করে তুলেছেন বটে, কিন্তু তবু বলব, উচ্চারণের প্রকাশভঙ্গীতে তাঁদের একজনের সঙ্গে আরেকজনের কোনো বিশেষ মিল ছিল না—আর এই স্বাতন্ত্র্যই যে ছিল তাঁদের মৌলিকতা—এই সত্য অবীকার কল্পবে কে।

উচ্চারণের অদল-বদল ঘটে কিছু-না-কিছু—ঘটতে বাধ্য, বহিরাগত ভিন্ন ভিন্ন ব্যক্তিবিশেষের
পরিবেশের প্রভাব ও সংস্কৃতির প্রভাবে এবং পরিবেশের অনৈক্য হেতু। এসব বাস্তব

উপমার সত্যতা যে-কেউ পরীক্ষা করে দেখলে বুঝবেন,—উচ্চারণের বৈশিষ্ট্য রক্ষার বিষয় নিয়ে আমরা বাইরে যতই মাতামাতি করি না কেন—আসলে পরিবেশের প্রভাবগুণে উচ্চারণের হের-কের যে অবশ্রান্তাবী এটা কিন্তু প্রত্যেকেই মনে আসছেন আবহমানকাল ধরে—নিজেদের অজান্তে।

তা-হলেও উচ্চারণের যাবতীয় বৈশিষ্ট্য অনেকাংশে অক্ষুণ্ণ ও স্থায়ী রাখা সম্ভব, যদি অল্পকূল পরিবেশটি তেমন ব্যাপকভাবে গড়ে নেওয়া যায়,—আর বস্তুতপক্ষে সেটাই এখন আমাদের একমাত্র করণীয়। মুখে অতি সহজেই বলা হল বটে ‘করণীয়’;—কিন্তু তা কার্যকর করে তোলার পক্ষেও যে আরো বাস্তব অন্তরায় আছে—সেগুলিকে অস্বীকার করলে তো চলবে না। যথা,—আপন-আপন পারিবারিক পরিবেশে একেবারে শৈশবে মা, বাবা এবং গুরুর স্নেহছায়ায় বসে শিক্ষালব্ধ উচ্চারণকে কেউ কখনও ভুল বলে মনে করেন না, অজ্ঞানতাও করতে পারেন না এবং সাময়িক কোনো প্রয়োজনে কিংবা মোটে আবিষ্ট হয়ে একে একটু এদিক-সেদিক কবে নেবাব প্রয়াস কখন-সখন কারুর মধ্যে দেখা দিলেও কার্যত কিন্তু সকলেই সগর্বে স্ব-স্ব-শিক্ষালব্ধ মূল উচ্চারণ-স্বাতন্ত্র্যে কিবে আসেন। এই প্রবাহ ধাবাবাহিক ও চিবস্তন। এক্ষেত্রে ব্যতিক্রম ঘটে যদি—সেটা শুধু ঐ ‘ব্যতিক্রম’ই থেকে যায়।

আপাততঃ ব্যতিক্রমেব বিষয় অনালোচিত রেখে এখানে দেখব,—যা খানিক আগে বলা হয়েছে, যে, কোনো বিশেষ বাঁধাধবা নিয়মানুসারে উচ্চারণ শেখার বাঁতি গ্রহণে আমরা অনন্ত্যন্ত,—এই আত্মকৃতি স্বীকারেব অল্পভবটুকু আমাদের মধ্যে যথার্থ আছে কি না। যদি থাকে, তাহলে এটাও সকলের পক্ষে অল্পভব করা সহজ হবে,—উচ্চারণের যাবতীয় বৈশিষ্ট্য ও বিশুদ্ধতা অক্ষুণ্ণ রেখে তা যথানিয়মে চর্চা করবার অল্পকূল পরিবেশ না-পাওয়া পর্যন্ত আমাদের কথা বলার সময় উচ্চারণের যে পার্থক্য একে-অত্রের মধ্যে নিছক অনিয়মতার মাধ্যমে গড়ে ওঠে—সেটাই কিন্তু কালক্রমে স্বাভাবিকতাব স্বচ্ছন্দ রূপ নেয় এবং সকল রকমের অল্পভূতির সঙ্গে মিশে চিরস্থায়ী হয়ে যায়। স্বাভাবিকতাব বিরুদ্ধে কোনো কিছু করতে গেলে যে প্রত্যেকেই অল্পবিস্তর কুজ্জিমতার দ্বারস্থ হতে হয়—তা কে না বোঝেন! স্মরণ্য কথার বলার উচ্চারণে (শুদ্ধ হোক কিংবা অশুদ্ধ হোক) পার্থক্যজনিত যে-রূপটিকে একেবারে প্রথম জীবনের শিক্ষার আরম্ভ থেকেই আমরা নিয়ত অভ্যাসেব দ্বারা ক্রমশঃ সহজ ও স্বাভাবিক করে তুলি এবং সেটাকে যত্নভর প্রয়োগ করতঃও আমাদের যখন লেশমাত্র সংকোচ থাকে না—তখন কথার উচ্চারণের মধ্যে এই সাধনালব্ধ পার্থক্যটিকে, পুনশ্চ কেবলমাত্র গান গাইবার বেলায় রাতারাতি ভেঙ্গে দিয়ে ভিন্ন উচ্চারণে রূপান্তরিত করবার মনোবিলাস কি কুজ্জিমতারই নামান্তর নয়? অবশ্য

এও দেখা যায়, যে,—জোরজবরদস্তির মাধ্যমে অনেকে একাজ বেশ আয়ত্তে নিয়ে আসেন—অর্থাৎ অস্ত্রের সাহায্যে অভীক্ষিত উচ্চারণ শুধু মাত্র গান গাইবার জন্য শুধরে

নিয়ে ব্যবহার করতে পারেন তাঁরা। কিন্তু তা পারলেও—সেটা

গান গাওয়া ও
অভিনয় করা এক
জিনিষ নয়

মূলতঃ গায়কদের এক ধরনের কৃত্রিমতারই প্রকাশ। যেমন, অভিনয় করার কালে অভিনেতারা রঙ্গমঞ্চে নিজেরা যা নয় তাই সেজে

অনেক সময় দর্শকদের তাক লাগিয়ে দেন—এর দ্বারা সাময়িক

প্রয়োজনও তাঁদের সাধিত হয় বটে, কিন্তু অভিনেতারা কি কখনও ভুলতে পারেন যে এটা তাঁদের কারুরই স্বাভাবিক রূপ নয়? সংলাপ প্রকাশের ভঙ্গিও তো তাঁদের হয়ে দাঁড়ায়

তদুৎসর্গ! ঠিক তেমনি—গানের কথার উচ্চারণগুলি সাময়িক প্রয়োজনে যখন গৃহীত হয় তখন গায়কের কণ্ঠে তা অমুকরণলব্ধ হয়ে নিখুঁত নাটকীয় রূপই ধারণ করতে পারে—

নিরেট প্রাণহীন কলের গানেব মতো দৈবাৎ মনোমুগ্ধকরও হয় বটে,—কিন্তু অকৃত্রিম হয় না তা কখনও*। নাটকীয় যে কোনো কাজের সঙ্গেই—একমাত্র নাটকের তাত্ত্বিক

প্রয়োজন ছাড়া—মানুষের হৃদয়ের কোনো সস্বন্ধ থাকে না—থাকতে পারে না। কাজেই অমুকরণলব্ধ নাটকীয় উচ্চারণ, যদি গায়কের হৃদয়ের কোনো স্পর্শই না পায় তাহলে তা,

কি কোনোকালে গায়কের কণ্ঠে স্বচ্ছন্দ, সাবলীল প্রাণবন্ত হয়ে উঠতে পাবে?—পারে না নিশ্চয়ই। তাছাড়া গীতাখীদের গীতশিল্পচেতনা প্রকাশের পক্ষে, তাদের উচ্চারণের স্বাভাবিকতা

বর্জন করে এমনতব কৃত্রিম পন্থা অবলম্বনে উচ্চারণ আয়ত্ত করার রীতি কতখানি হিতকর বা অহিতকর—কিংবা আদৌ কাম্য কি না—এ সমস্তই তো সংশ্লিষ্ট গুণিজনদের গভীরভাবে

ভেবে দেখার বিষয়। আসল কথা হল, প্রত্যেক গীতাংশকাখীকেই সতর্ক-নজর রাখতে হবে উচ্চারণ শিক্ষা পদ্ধতির একেবাবে শিকড়ে—যাতে তাদের তদস্বস্বীয় জ্ঞানবৃষ্টি সহজ

আলোবাতাসের সাহায্যে স্বাভাবিক পত্রপুষ্পে বিকশিত হবার পূর্ণ অবকাশ পায়।

এতক্ষণ গড়পড়তাভাবে সাধারণদের মধ্যে বাংলাভাষার উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য শিক্ষার পদ্ধতিটা কী ধরনের,—তা যথার্থই কোনো আদর্শ অনুসরণ করে চলে আসছে কিনা এবং

গানে কিংবা কথায়ই বা কোন্ প্রণালীতে এর ব্যবহার, ইত্যাদি নিয়ে একটা মোটামুটি আলোচনা হল।—যেহেতু এই আলোচনার সূত্রপাত রবীন্দ্রসঙ্গীতকে কেন্দ্র করে তখন

রবীন্দ্রোক্তের বর্তমানযুগের নবীন গীতাখীদের মনে এটা জানবার কৌতূহলও স্বাভাবিক যে, রবীন্দ্রসঙ্গীত-শ্রদ্ধা স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ কী ভাবে উচ্চারণ কবতেন? তাঁর উচ্চারণ শিক্ষায়ও কি

আমাদের মত কোনো আদর্শ ছিল না? তিনিও কি আমাদেরই মত কথা বলতেন এক রকমের উচ্চারণে,—আর গান গাইবার সময় আশ্রয় নিতেন অল্প রকম উচ্চারণের?—

এ সব সমস্ত কি তাঁরও ছিল?—এ প্রশ্নগুলির উত্তর পাবার উদ্দেশ্যে এবার রবীন্দ্রনাথের

* “গান তো অভিনয়ের নকল নহে; কেন না গান আর অভিনয় এক জিনিষ নয়। অভিনয়কে যদি গানের সঙ্গে মিলিত করি তবে গানের বিপুল শক্তিকে প্রচ্ছন্ন করিয়া দেওয়া হয়”—রবীন্দ্রনাথ

ব্যক্তিগত জীবনে উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য শিক্ষার বা চর্চার মূল পটভূমির প্রতি একটু দৃষ্টি দেওয়া যাক।

সমগ্র বঙ্গদেশে সংস্কৃতির একটা স্থম্পষ্ট স্বাতন্ত্র্য ও বৈশিষ্ট্যের ধারা রবীন্দ্রনাথের পূর্বপুরুষেরাই প্রবর্তন করেছিলেন—রবীন্দ্রনাথের জন্মের বহুকাল আগে। কলকাতা জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ির নামটিও সেই পরিপ্রেক্ষিতে বিশেষভাবে ঠাকুরবাড়ির ভাষা পরিচিত। সে-বাড়ির লোকদের সংস্কৃতি, আচার-ব্যবহার, পোশাক পরিচ্ছদ কিছুই একেবারে সাধারণদের অনুরূপ ছিল না; স্তত্রাং এই সূত্রে তাঁদের মুখের ভাষাতেও যে অ-সাধারণত্বের লক্ষণ প্রকাশ পেয়েছিল—এতে আশ্চর্যের কিছু নেই। রবীন্দ্রনাথের ছেলেবেলায় কিংবা তারও আগে যে শিক্ষকরা জোড়াসাঁকোর বাড়িতে এসে পড়াতেন, তাঁদের মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথই নিজ ব্যয়ে কাশী পাঠিয়ে বিদ্বৎ উচ্চারণ এবং এদের বৈশিষ্ট্য শিখিয়ে আনতেন। বলাবাহুল্য মহর্ষিদেব স্বয়ং উচ্চারণের প্রতি ছিলেন বিশেষ মনোযোগী ও যত্নবান। এসব তথ্য বিশদভাবে জানতে যারা ইচ্ছুক, তাঁদের মহর্ষির আত্মজীবনী পড়তে অতুরোধ করি। পড়লে পাঠকেরা বুঝবেন,—মহর্ষির তত্ত্বাবধানে তাঁর পরিবারে উচ্চারণ শিক্ষার যে পরিপূর্ণতা তথা সাক্ষ্য এসে জনগণের শ্রদ্ধা আকর্ষণ করেছিল—সেটা কখনও আচমকা হয়নি,—হয়েছিল দীর্ঘকালের সাধনায়। তাঁদের কথাবার্তা শুনে লোকে মুগ্ধচিত্তে মন্তব্য করত ‘এ হল ঠাকুরবাড়ির ভাষা’। কিন্তু তা-বলে সেটাকে অনুসরণ করতে হলে যে কঠিন শ্রমের প্রয়োজন তা বরণ করাও জ্ঞাত ঐ লোকদের কণামাত্র উৎসাহ ছিল কিনা সন্দেহ! এর পিছনের ইতিহাস রবীন্দ্রনাথও প্রাঞ্জল ভাষায় লিখেছেন :

“নিরালায় এই পরিবারে যে স্বাতন্ত্র্য জেগে উঠেছিল সে স্বাভাবিক,—মহাদেশ খেবে দূরবিচ্ছিন্ন ধীপের গাছপালা-জীবজন্তুরই স্বাতন্ত্র্যের মতো। তাই আমাদের ভাষায় একটা কিছু ভঙ্গী ছিল, কলকাতার লোক যাকে ইশারা করে বলত ঠাকুরবাড়ির ভাষা। পুরুষ ও মেয়েদের বেশ-ভূষাতেও তাই,—চালচলনেও। বাংলা ভাষাটাকে তখন শিক্ষিতসমাজ অন্তরে মেয়েমহলে ঠেলে রেখেছিলেন; সদরে ব্যবহার হত ইংরেজি—চিঠিপত্রে, লেখাপড়ায়, এমন-কি মুখের কথায়। আমাদের বাড়িতে এই বিকৃতি ঘটতে পারে নি। সেখানে বাংলা ভাষার প্রতি অতুরাগ ছিল স্নগভীর, তার ব্যবহার ছিল সকল কাজেই”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১০ম খণ্ড, পৃ ২০৮)।

রবীন্দ্রনাথের এই উক্তির সাহায্যে, তৎকালীন সমগ্রবাংলায় জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ির উচ্চারণে ক্রমশঃ এক স্বাতন্ত্র্য ও বৈশিষ্ট্য গড়ে ওঠার কারণটি সহজে অনুমান করা যায়। উপরন্তু উচ্চারণে বিকৃতিটা ঠাকুরবাড়ি ছাড়া অন্তত যে অবাধে বাঙালীদের মধ্যে কী ভাবে ঘটে এসেছে—তাও বুঝতে অসম্ভব নয়। এখানে লক্ষণীয় বিষয় হল,—উচ্চারণে বিভ্রান্ততা রক্ষার অতুল পরিবেশটি গঠন করেছিলেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ নিজে,—বাইরের কোনো মিশ্রণ—কোনো সংশ্রব এসে তা সহজে মলিন করে দেবার অবকাশ পায়নি। এই নিয়ে রবীন্দ্রনাথ জ্যোতিরিন্দ্রনাথকেও বলতে শোন যায় তাঁর বাল্যকালের স্মৃতিচারণে :

“জোড়াসাঁকোর বাড়িতে ছেলেদের জন্য একটি ধর্মপাঠশালাও খোলা হইয়াছিল। সেখানে ত্রীমুক্তঅযোধ্যানাথ পাকড়াণী ব্রাহ্মধর্মগ্রন্থ পড়াইতেন। উপনিষদের শ্লোকগুলি হ্রস্ব দীর্ঘ রক্ষা করিয়া বিশুদ্ধ উচ্চারণ সত্কারে সমস্বরে পাঠ করান হইত।”—বর্তমান প্রবন্ধে আলোচনার লক্ষ্য স্থির রাখার উদ্দেশ্যে এই কথাগুলির তাৎপর্য খুব নিবিষ্ট চিন্তে অনুধাবন করা দরকার। তাছাড়া উচ্চারণ-শিক্ষা-পদ্ধতি প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ নিজেও আরো বলেছেন : “একবার পিতা আসিলেন আমাদের...উপনয়ন দিবার জন্য। বেদান্তবাগীশকে লইয়া তিনি বৈদিকমন্ত্র হইতে উপনয়নের অনুষ্ঠান নিজে সংকলন করিয়া লইলেন। অনেকদিন ধরিয়া দালানে বসিয়া বেচারামবাবু প্রত্যহ আমাদেরকে ব্রাহ্মধর্ম-গ্রন্থে-সংগৃহীত উপনিষদের মন্ত্রগুলি-বিশুদ্ধরীতিতে বারম্বার আবৃত্তি করাইয়া লইলেন”—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৪০)। অন্তর্জ্ঞ আবার জানাচ্ছেন : “বাল্যে উপনিষদের অনেক অংশ বারবার আবৃত্তি-দ্বারা আমার কণ্ঠস্থ ছিল। সব-কিছু সকল মন দিয়ে গ্রহণ করতে পারি নি। শ্রদ্ধা ছিল, শক্তি ছিল না হয়তো। এমন সময় উপনয়ন হল। উপনয়নের সময় গায়ত্রীমন্ত্র দেওয়া হয়েছিল। কেবলমাত্র মুখস্থভাবে না;—বারংবার সুস্পষ্ট উচ্চারণ করে আবৃত্তি করেছি এবং পিতার কাছে গায়ত্রীমন্ত্রের ধ্যানের অর্থ পেয়েছি। তখন আমার বয়স বারো বৎসর হবে”— (রবীন্দ্র-রচনাবলী ১২শ খণ্ড, পৃ ৬০৬)। সেই একই স্মৃতি ৭০ বৎসর বয়সে কবি তাঁর জয়ন্তী-উৎসবেও স্মরণ করে ১৩৩৮ সনের পৌষ মাসে বলেছিলেন : “আমাদের বাড়িতে একটি সমাবেশ হয়েছিল—সেটি উল্লেখযোগ্য। উপনিষদের ভিত্তব দিয়ে প্রাক-পৌরাণিক যুগের ভারতের সঙ্গে এই পবিবারের ছিল ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। অতি বাল্যকালেই, প্রায়ই প্রাতদিনই বিশুদ্ধ উচ্চারণে অনর্গল আবৃত্তি করেছি উপনিষদের শ্লোক।”

উপরে উদ্ধৃত প্রতিটি উক্তির ভিতর লক্ষ্য করে দেখুন,—‘বিশুদ্ধ’ এবং ‘সুস্পষ্ট উচ্চারণের’ কথাটাই বারবার উল্লেখ করেছেন রবীন্দ্রনাথ। তাঁর এইভাবে বলার উদ্দেশ্য এবং তাৎপর্য বিশেষ উপলক্ষসাপেক্ষ, এবং এই ইঙ্গিতাহুসারে উচ্চারণের বিশুদ্ধতা ও সুস্পষ্টতা সম্পর্কে আমাদের ধারণা যথার্থই পরিষ্কার ও গভীর কি না—সেটাও প্রসঙ্গত বিচার্য বটে। কবিগুরুর অনুরূপ উচ্চারণ তাঁর গীতভক্তেরা নিজেদের মত করে এশান্তভাবে আয়ত্ত করবেন—এই অভিলাষ যদি তাঁদের মধ্যে থাকে—সেটা নিঃসন্দেহে প্রশংসনীয়। কিন্তু সে কি কেবল অন্তের মুখে গল্প শুনে-শুনে আর মাঝে-মাঝে অবসর সময়ে গান শিক্তে বসে সামান্য একটুখানি অনুকরণের মাধ্যমে অকস্মাৎ বিনা আয়াসেই সম্পন্ন হয়ে উঠবে? তার জন্যে কি কোনো কঠোর চেষ্টা তথা সাধনার প্রয়োজন নেই? একটু

তলিয়ে দেখলেই বোঝা যায়, কবির উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে কবির পরিবেশ এবং আয়ত্ত্যের পরিবেশ যাবতীয় বিশুদ্ধতা রক্ষার মূল সহায়ক ছিল তাঁর পিতৃদেব-রচিত ‘নিজ পরিবেশ’—যার ভিত গড়ে ওঠার পিছনে দীর্ঘদিনের ক্ষুদ্রসাধ্য আয়োজন ও চেষ্টার ইতিহাস আছে। সেই তুলনায় আমরা কোথায়—আমাদের সাধনা

কতটুকু এবং আমাদের পরিবেশটাই বা কিসের পরিচায়ক? বলাবাহুল্য এর অভ্যাস সমুচিত জবাব একমাত্র নিজেদেরই মধ্যে ছাড়া অশ্রের কাছে খুঁজে কেউ কোনোকালে পাবেন না;—সকল রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষাত্রীদের শিক্ষার পূর্ণতা প্রাপ্তির জন্তে এসবেরও পুঙ্খানুপুঙ্খ অনুসন্ধান যত্ববান ও তৎপর হওয়া একান্ত প্রয়োজন।

রবীন্দ্রনাথের গানে রবীন্দ্রনাথের রসনাগ্রসৃত উচ্চারণ-ভঙ্গী রবীন্দ্রসঙ্গীত অনুশীলন-কারীদের অবশ্য জেনে রাখার একটা বিষয় বটে; কিন্তু তা তাঁরা জানবেন কোন্ প্রণালীতে—বিশেষত রবীন্দ্রনাথ যখন আজ ধরাধামে অনুপস্থিত? তাঁর অনুপস্থিতিতে তাঁর রসনাগ্রসৃত উচ্চারণের বাস্তবরূপ জানবার কাজে হাত দিয়ে একে সার্থক করে তোলা অধুনা আমাদের সকলের পক্ষেই তো রীতিমত একটা আয়াসসাধ্য কাজ; তা' বলে অসাধ্য নয় কিন্তু। আর সেজগুই এমনতর উত্তমকে প্রশংসা না করেও উপায় নেই কারুর। তবে কথা হচ্ছে,—এই আয়াসসাধ্য কাজের মধ্যে আদৌ প্রবেশ না-করে কিংবা প্রবেশের চেষ্টা মাত্র না রেখে শুধু বাইরে দাঁড়িয়ে থেকে, নিজ নিজ পরিবেশের কথা ভুলে গিয়ে রবীন্দ্রসঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য নিয়ে যখন আমরা অস্বাভাবিক রকমের মাতামাতি শুরু করি তখনই সন্দেহ হয়,—যেখানে যত বেশি অজ্ঞতা সেখানেই তত বেশি ভণ্ডতা—আর সেই অনুপাতে বুরি বা মাতামাতির প্রাবল্যও সেখানে তত বেশি! স্তবরাং কেবলমাত্র মতামাতিতে ওস্তাদ—এমনতর সব লোকের মুখে এই প্রসঙ্গে কোনো মনগড়া কাল্পনিক বর্ণনা শুনে রবীন্দ্রসঙ্গীতে নিষ্ঠাবান অনুশীলনকারীরা যেন কখনো কোনো বিভ্রান্তিতে না পড়েন—সেই উদ্দেশ্যেই বিশেষ করে এখানে এত সব কথা বললাম।

কবিকণ্ঠের উচ্চারণ স্বকর্ণে শুনলে যে কেউ বুঝতে পারবেন—স্বাভাবিকতা এবং স্পষ্টতাই ছিল কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের গানের উচ্চারণের আদর্শ—এবং এর মধ্যে যে বৈশিষ্ট্য প্রধানত প্রকাশ পেত তা হল—মীড়, আশ, গমক ও বিশেষশ্রুতিসংযুক্ত তাঁর স্বভাবসিদ্ধ মার্জিত কণ্ঠস্বর। চলিত প্রথাভুয়ায়ী কণ্ঠ-সাধনার মাধ্যমে তিনি স্বরকে মার্জিত করেননি—সেটা তাঁর দরকার ছিল না, কেননা স্বরেলা স্বকণ্ঠের অধিকারী হয়েই তিনি জন্মেছিলেন। সে-কারণেই বলা হয়েছে তাঁর কণ্ঠস্বরের মার্জিত রূপটি ছিল স্বভাবজাত। তাহলেও, প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্য উভয়দেশীয় বহু ওস্তাদ গুণী গীতজন্দের দ্বারা প্রদর্শিত কণ্ঠ-মার্জনার ভাষা স্বরক্ষেপণের রীতিনীতি ও তার প্রকৃতরূপ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের চেতনাবোধ ছিল অসামান্য। এসব বাল্যাবধি তিনি দেখেছেন শুনেছেন প্রচুর এবং এর সূহ বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণও যে তিনি করে গেছেন অনেক জায়গায়—স্বীয় ভাষা, বাণী ও স্বর রচনার মাধ্যমে—সে কথাটি যেন আমরা ভুলে না যাই। এই সম্পর্কে প্রত্যক্ষ জ্ঞান অর্জনের জন্য প্রত্যেক জ্ঞানার্থীরই অন্তত কবিকণ্ঠের রেকর্ড শুনে রাখার আবশ্যকতা আছে বলে মনে করি।

পুনশ্চ বলি, উচ্চারণে স্বাভাবিকতাই রবীন্দ্রসঙ্গীতে সর্বথা কাম্য। স্বাভাবিকতার সঙ্গে স্পষ্টতা ও বিস্তৃতি অত্যাৱশ্যক। এমন অনেকেই ত আছেন গান জানেন না, অথচ

কথা বলার সময় কথার শব্দগুলি অত্যন্ত বিশুদ্ধ ও স্পষ্টভাবে উচ্চারণ করতে পারেন। এর কারণ,—বর্ণের ব্যঞ্জনধ্বনি ও স্বরধ্বনিগুলির উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য তাঁরা কোনো-না-কোনো প্রকারে আয়ত্ত করে নিয়েছেন সম্যকরূপেতেই এবং তাঁদের উচ্চারণে যে স্বাভাবিকতার বিকাশ সেটা ত উক্ত কাজেরই ফলশ্রুতি মাত্র। এ জ্ঞানটাই রবীন্দ্রসঙ্গীত-গায়ক মাত্রের আয়ত্ত করা চাই। এই কথার আভাস বর্তমান নিবন্ধের শুরুতেই দেওয়া আছে।

যারা রবীন্দ্রনাথকে গাইতে শুনেছেন তাঁরা নিশ্চয় জানেন,—কথা বলার উচ্চারণের সঙ্গে গান গাইবার উচ্চারণে, রবীন্দ্রনাথের কোনো অনৈক্য ছিল না। আর সেই উচ্চারণ তাঁর বালা থেকে বার্ষ্য অবধি বরাবরই ছিল স্পষ্ট সতেজ ও খোলা। Crooning Voice-এ, অর্থাৎ গলাকে যথাসাধ্য ক্লান্তিমভাবে খাটো করে নিয়ে কিংবা চেপে দিয়ে গান গাইবার রীতি (যা অধুনা মাইক্রোফোনের দৌলতে সর্বত্র বড় নিষ্ঠুরভাবে সংক্রামিত হয়েছে, তা) রবীন্দ্রনাথের কাছে কেন, তাঁর আশ্রম—শান্তিনিকেতনবাসী ছেলে-বুড়ো সকলেব কাছেই ছিল ঘোর নিন্দনীয়। আজকাল কোনো কোনো জায়গায় শোনা যায়,—স্পষ্ট সতেজ

উচ্চারণ নাকি বাংলাভাষার পেলবতা রক্ষাব বিরোধী—বিশেষত রবীন্দ্রসঙ্গীত কেন
জন্মে না, আসরে যদি
থাকে হিন্দী গান।
গানেব বেলায়। তবে ক্লাসিক্যাল-হিন্দী-গান ও-সব গলা ছেড়ে
গাওয়া হয় বটে সেটা ঐ গানের মেজাজের সঙ্গে খাপ খায়,—কিন্তু
বাংলাগান তো হিন্দী গান নয় এব মেজাজই ভিন্ন, তাই এ-গান গলা

ছেড়ে গাওয়া নাকি হানুসর,—কখন-সখন অশোভনও ইত্যাদি ইত্যাদি নানা যুক্তির পরিপ্রেক্ষিতে দেখতে পাবেন—বাঙালী গায়ক-গায়িকারাও অনেকে নিজ নিজ টোট, গাল ও গলা বুঁজে গান কবার পক্ষপাতী, তাঁদের মতে এভাবে গান করার রীতি নাকি রবীন্দ্রসঙ্গীতেরই মাধ্যমে প্রবর্তিত* !! কাজেই উক্ত কাল্পনিক বীতি অহুযায়ী গড়ে তোলা মূহুর্তে যখন এঁরা রবীন্দ্রসঙ্গীত কোনো বড় আসরে পবিত্রেশন করতে বসেন, এঁদের কণ্ঠস্বর কিছুতেই বেশিদূর পর্যন্ত ছড়াতে পারে না—গলা বুঁজে গান করার দরুন বহু গান এঁদের জমেও না,—যথোপযুক্ত প্রাণবান করে তুলতে পারেন না এঁরা রবীন্দ্রসঙ্গীতকে। সামনে

*এই সম্বন্ধে আমার ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও ধারণা,—এইটে শুধু আজকাল বলে নয় রবীন্দ্রনাথের জীবদ্দশায়ও, এক শ্রেণীর লোকেরা যারা রবীন্দ্রনাথের গানের কণ্ঠ কখনো কোনো সুযোগেই শোনে নি, শুনবার চেষ্টাও করেন নি—বিশেষ করে তাঁরাই এইভাবে গান গেয়ে গেয়ে রবীন্দ্রসঙ্গীতের উচ্চারণের, তথা গায়নভঙ্গীর অপপ্রচার করতেন—বিনিময়ে অনভিজ্ঞদের সামনে বাহাদুর সাজবার হুযোগও পেতেন কিছু-না-কিছু। এই লোভ সংবরণ করা তাদের পক্ষে কঠিন ছিল বৈকি। আর বর্তমানে ত রবীন্দ্রনাথ ইহজগতেই নেই,—কিন্তু সেই মনোভাষাপন্ন শ্রেণীর দলটি এখনও খোসতবিরতে সংসারে বিরাজিত এবং সম্পূর্ণ স্বাধীন; কাজেই তাঁদের নিজস্ব মনগড়া গায়নরীতিকে রবীন্দ্রনাথের বলে ব্যাপকভাবে চালিয়ে দিতে আজ বাধা কিসের। তছপরি ঐ দল যদি ভারী হয় এবং এর পিছনে তাঁদেরই মনোমত তেমন তেমন রচনাসম্পন্ন, পৃষ্ঠপোষকেরাও থাকেন তাহলে ত এঁদের ‘পোরাবারো’। বলাবাহুল্য রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণে কিংবা গায়নভঙ্গীতে দুর্ভাগ্যবশতঃ অত্যাধি বিকৃতি বা কখনসখন ঘটে থাকে—তা কিন্তু এসব দল কিংবা দলের শিল্প প্রশিদ্ধদেরই মহানকীর্তি (!?)—এর নিরোধ কি কোন কালে সম্ভব—রবীন্দ্রসঙ্গীতের অনুরাগীরা ভেবে দেখতে পারেন।

যদি “মাইক” না দেওয়া হয় তাহলে এঁরা বড় অসহায়। সুতরাং মাইকবিহীন আসরে এঁদের শ্রোতারাই বা কী শুনবেন? শ্রোতারা ত ঐসব গান শুনে অনেকসময় বিমিয়ে পড়েন। অথচ রবীন্দ্রনাথ নিজে কিন্তু এভাবে কোনোকালেই গান করেন নি।—এই মন্তব্য এখানে বিশেষ জোর দিয়ে প্রকাশ করছি—যেহেতু তাঁকে গাইতে শুনেছি আমিই স্বকর্ণে বহুবার। গানের কথা কিংবা স্বর-ক্ষেপণের কাজে বিন্দুমাত্র দুর্বলতা ছিল না গুরুদেবের কণ্ঠে,—বয়স তখন তাঁর সন্তরের কাছাকাছি হওয়া সত্ত্বেও। তাছাড়া তাঁর গানেব অল্পতম ধারক ও প্রচারক স্বর্গীয় দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় আমাদের গান শেখাতেন,—তাকে তো কৈ গান শেখাবারকালে কোনো সময়েই কৃত্রিম উপায়ে কণ্ঠস্বর চেপে, অতি লালিত্যের দোহাই পেড়ে রবীন্দ্রনাথের গানের ভাষার উচ্চারণের স্পষ্টতাকে ঢাকতে শুনি নি,—বরং তাঁর শিক্ষাদান-পদ্ধতি ছিল এত অধিক প্রাণস্ফূর্ত যে নানা দেশের নানা ভাষাভাষী শিক্ষার্থীরা পর্যন্ত তাঁর সামনে সানন্দে সজাগ থাকতেন সারাক্ষণ,—গানাত্ম্য চলতো স্তূহ সাবলীল পরিবেষ্টনে, সেখানে কেউ নিজালু হয়ে অমনোযোগী হবার সুযোগ পেতেন না মোটেই;—অর্থাৎ দিনেন্দ্রনাথের গান শুনে কোনো শ্রোতাই বিমিয়ে পড়তেন না কখনও। তাঁর গাওয়া রবীন্দ্রসঙ্গীত অতি সামান্য কয়খানিই গ্রামোকোন-রেকর্ডে ধরা আছে মাত্র,—সেগুলি সংগ্রহ করে নিয়ে দিনেন্দ্রনাথের বলিষ্ঠ ও সজীব স্নিগ্ধ মার্জিত গায়নশক্তিটুকু ইচ্ছা করলে আজও যে-কোনো জ্ঞানার্থী প্রত্যক্ষ করতে পাবেন। ঐ-সব গান শুনে শ্রোতাদেরও এ-ধারণা পরিকার হবার সম্ভাবনা, যে, কোনো-কোনো বাঙালী গায়ক-গায়িকা—যাঁরা ঠোঁট, গাল ও গলা বুঁজে গান করতে ভালোবাসেন—তাঁদের এই বিশেষকর্মের ভালোবাসার জুড়ে ‘রবীন্দ্রসঙ্গীত’ একটুও দায়ী নয়।—কিন্তু আমাদের আসল কথা হচ্ছিল, স্বয়ং কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের গাওয়া নিয়ে।—তাঁর গাওয়া গান শুনে কি কেউ কখনও কোথাও বিমিয়ে পড়েছেন বলে জানা যায়?

রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠে গান শুনে প্রত্যক্ষ শ্রোতা হিসাবে অদ্বৈত ক্ষিতিমোহন শাস্ত্রী তাঁর ১৯০৮ সালের এক বিবৃতিতে বলেছেন: “স্টেশন হইতে নামিয়াই শুনলাম কবি গাহিতেছেন, ‘তুমি আপনি জাগাও মোরে’। কী শাক্তিই তাঁহার কণ্ঠে ছিল! শান্তিনিকেতনে তাঁহার দেহলী নামক গৃহের দোতলায় দাঁড়াইয়া তিনি গাহিতেছেন আর বোলপুরে তাহা শুনা যাইতেছে! অবশ্য তখন বোলপুরের পথ বড় নির্জন ও শান্ত ছিল”—(রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ ১৩৭৪ কার্তিক)।

শিল্পাচার্য্য অবনীন্দ্রনাথ উল্লেখ করেছেন তাঁর “জোড়াসাঁকোর ধারে” নামীয় গ্রন্থের ২০ পৃষ্ঠায় “হ্যাঁ, গান হত ও-বাড়িতে, তেতলার ছাদে নতুন কাকিমার ঘরে! একদিকে জ্যোতিকাকামশায় পিয়ানো বাজাচ্ছেন, আর এদিকে রবিকা গাইছেন। সেই অল্প বয়সের রবিকার গলা,—সে যেমন স্বর তেমনি গান! মাত করে দিতেন চারদিক!”

কবি রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠে গান এবং আবৃত্তি শুনে ১৮৯১ সালের ৩০ জানুয়ারী তারিখ-

চিহ্নিত কোনো এক পত্রে সিঙ্গার নিবেদিতা জানাচ্ছেন : “On Saturday also I had a sort of unarranged party*...It was quite a brilliant little gathering—for Mr. Tagore sang three of his own compositions in a lovely tenor.” অপরাংশে আবার লিখেছেন : “At this moment the evensong gongs and bells are sounding in the hours all round me. It is the hour that they call ‘Candlelight’—the hour of worship. I cannot forget the lovely poem ‘Come O Peace’ (Esho Shanti)—with its plaintive minor air that Mr. Tagore composed and sang for us the otherday at this time.”—(দেশ, ২২ অগ্রহায়ণ ১৩৭৪) ।

শ্রীহরিশঙ্কর রায় মহাশয় লিখেছেন তাঁর ‘রবীন্দ্র-স্মরণে’ নামীয় অভিভাষণে : “কলকাতায় বি-এ পড়তে গেলাম ১৯০৭-এ, রবীন্দ্রনাথকে দেখলুম সভা বসবাব আগেই।...মেঝেতে [পাতা] একই ফরাসে তাঁর থেকে পাঁচ-ছয় হাত দূরে বসে তাঁর প্রবন্ধ পাঠ শুনলুম।...পড়বার এবং উচ্চারণের সে কি ভঙ্গী! প্রতিটি কথায় পাঠকের চিত্ত উদ্ঘাটিত হয়ে বেরিয়ে আসছিল। প্রবন্ধপাঠক রবীন্দ্রনাথের রূপ দেখলুম।” এর পরেও অল্পত্র আবার বলেছেন : “মনে হচ্ছে ইউনিভার্সিটি ইনষ্টিটিউট গৃহে প্রসিদ্ধ ওস্তাদ এনায়েৎ খাঁ বাজে-কসরত দেখিয়েছিলেন, সেই সভায় সভাপতি ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। সভাপতির বক্তৃতার পর বেদীর উপর খাঁরা ছিলেন তাঁরা সকলে কবিকে ধরে বসলেন গান

গাইবার জন্তে। কবি আপত্তি জানালেন। সকলে জিদ করতে কবিকে গান গাইতে লাগলেন। কবির আপত্তি প্রবল হতে প্রবলতর হতে লাগলো। তিনি বললেন, ‘শরীর ক্লান্ত, পূর্বের স্বরও আর নেই, তাছাড়া এই ওস্তাদের কাছে মুখ খুলতে আমি কিছুতেই রাজী নই।’ খাঁরা জিদ করছিলেন তাঁদের মধ্যে গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায় ছিলেন প্রধান। তিনি নানাভাবে কবিকে অত্যাধিক উপবোধ করতে লাগলেন। কবি কিছুতেই রাজী হন না। শেষে গুরুদাসবাব বলে ফেললেন,—‘বেদীর খুব নিকটেই বসেছিলুম বলে স্পষ্ট শুনলুম,—‘ভাল গাইতে পারেন বলে আপনার অহংকার আছে, সেই অহংকারে পাছে কোন দিক দিয়ে যা লাগে তাই গাইতে চাচ্ছেন না’। তখন আর রবীন্দ্রনাথ না গেয়ে পারলেন না। প্রথম হারমোনিয়ম নিয়ে চেষ্টা করে পরে শুধু গলাতেই গাইলেন তাঁর বিখ্যাত গান ‘ভূমি কেমন করে গান কর হে শুনী, আমি অবাঁক হয়ে শুনী’।...সমস্ত হল ভর্তি শ্রোতৃমণ্ডলীর উপর আশ্চর্য মায়াভাল বিস্তার করেছিল কবির কণ্ঠ, এমন অপরূপ সমযোচিত ভাবে বিকশিত হয়ে’—(রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ ১৩৭২ বৈশাখ) ।

* নিবেদিতা-লিখিত এই পত্রটি সম্পূর্ণ পড়লে জানা যায়, উল্লিখিত পার্টিতে কবি রবীন্দ্রনাথ এবং স্বামী বিবেকানন্দ উভয়েই উপস্থিত ছিলেন। এবং ঐ স্মরণীয় দিনটা হল : ২৭ জানুয়ারী ১৮৯৯, শনিবার।

কবি নবীনচন্দ্র সেন তাঁর স্মৃতিকথায় লিখেছেন : “আমরা একটি গান গাইতে বিশেষ অহুরোধ করিয়া হারমোনি-ফ্লুট রবীন্দ্রনাথের সমক্ষে রাখিলাম। তিনি বলিলেন তিনি কোনও যন্ত্রের সঙ্গে গান গাইতে ভালবাসেন না ; কারণ যন্ত্রে গলার মাধুর্য্য ঢাকিয়া ফেলে। তিনি একটিমাত্র পদ্য কিছুক্ষণ টিপিয়া, সুরটিমাত্র স্থির করিয়া, যন্ত্র ছাড়িলেন। তাহার পর পকেট হইতে একখানি কাগজ বাহির করিয়া, একটি নূতন কীর্তনের গান রচনা করিয়া আনিয়াছেন বলিয়া উহা গাইতে লাগিলেন।...আমি এমন সুন্দর গান অতি অল্পই শুনিয়াছি। একে এই স্থললিত রচনা, অপূর্ব কবিত্ব ও প্রেম ভক্তির উচ্ছ্বাস, তাহাতে রবিবাবুর কামিনী-লাজিত বংশী-বিন্দিত মধুর কণ্ঠ। আমার বোধ হইতে লাগিল কণ্ঠ একবার গৃহ পূর্ণ করিয়া, গৃহের ছাদ ভিন্ন করিয়া, আকাশ মুখরিত করিতেছে। ...গীত শুনিতে শুনিতে আমি আত্মহারা হইলাম। আমার কঠোর হৃদয়ও গলিল ; আমার নেত্র ছল-ছল করিতে লাগিল”—(আমার জীবন ৪র্থ ভাগ, পৃ ২৭০)।

সাহিত্যিক প্রমথ চৌধুরী (বীরবল) মহাশয় তাঁর ‘পূর্ব-স্মৃতি’তে লিখেছেন : “রবীন্দ্রনাথ দিন ৪।৫-এর জন্ম আমাদের কৃষ্ণনগরের বাড়িতে আসেন। সেখানেই তাঁর গান আমি প্রথম শুনি। গলা ছিল তাঁর আশ্চর্য। অথচ তাঁর গান একেবারে তানবর্জিত। আমার হিন্দীগানে-অভ্যস্ত কানে তাঁর গান যেন কেমন-কেমন লাগল। তারপব কলকাতায়... রবীন্দ্রনাথ বন্ধু-হিসাবে আমাদের বাসায় প্রায় প্রত্যহই আসতেন এবং প্রত্যহই তাঁর স্বরচিত গান শুনতুম। তাঁর ভাগিনেয় সত্যপ্রসাদ গাঙ্গুলীও সঙ্গে আসতেন। তিনি হারমোনিয়মে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গত করতেন”—(গীতবিতান-বার্ষিকী ১৩৫০)।

এই সম্বন্ধে ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণীর অভিযত : “কবি ভগবদন্ত স্বকণ্ঠেব অধিকারী ছিলেন।...প্রথম বয়সে তিনি মধ্যমে, বা পঞ্চমে ছাড়া কখনো গান ধরতেন না এবং অবলীলাক্রমে তারা-সপ্তকের ‘নি’ পর্যন্ত গলা চড়াতে পারতেন ; যদিও সাধারণতঃ আমাদের গানে দেড় সপ্তকের বেশী লাগে না। যারা সেকালে তাঁর ‘অনন্তসাগর মার্কে’ বাগেশীর গান শুনেছেন, তাঁরাই আমার কথা সমর্থন করবেন”—(রবীন্দ্রপরিচয়সভা-কর্তৃক প্রকাশিত ‘জয়ন্তী-উৎসর্গ’ পৃ ৪০)। আবার তিনি লিখেছেন তাঁর ‘রবীন্দ্রস্মৃতি’ গ্রন্থে : “রবীন্দ্রনাথ যখন ঐ সাজে বান্দীকিরূপে তাঁর সেই স্বকণ্ঠে তারসপ্তকে অভিনয়পূর্বক রামপ্রসাদী সুরে ‘আমা, এবার ছেড়ে চলেছি মা’ গাইতেন, তখন যে সেখানে কী অপরূপ আবহাওয়ার সৃষ্টি হত—তা যারা না দেখেছে না শুনেছে তাদের বলে বোঝানো শক্ত।”

১৯২৮ সালে বিখ্যাত গায়িকা ক্লারা বাট্ শাস্তিনিকেতনে এসেছিলেন। তখন কবিগুরুকে তাঁর গান শোনাবার ব্যবস্থা করা হয় সেখানকার সিংহসদনে। স্বকণ্ঠের জন্তে উক্ত Clara Butt (১৮৭৩-১৯৩৬) তৎকালে আন্তর্জাতিক যশমণ্ডিতা। তাঁর গান শুনে এবং তাঁর বিশেষ অহুরোধে স্বয়ং কবিগুরুও তাঁকে গান গেয়ে শুনিয়েছিলেন। এসবের বিস্তারিত বর্ণনা ক্লারা বাট্ শেষে লিখেছেন ‘My life of Song’ গ্রন্থে।

ত্রিযুক্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় রচিত ‘রবীন্দ্রজীবনী’-এর মধ্যে এ র প্রাসঙ্গিক উদ্ধৃতি পাওয়া যায়। সেই উদ্ধৃতি থেকেই আমার বর্তমান আলোচ্য বিষয়ের প্রয়োজনাত্মক মাত্র এখানে তুলে দিলাম। র্তার বাট্টি লিখছেন : “With me alone for an audience, and without accompaniment of any kind, he [Rabindranath] then sang two or three songs of his own composition. Rarely I have been so moved by anybody’s singing as by that of the stately and venerable Poet ;—he sang with exquisite feeling, and his voice, though quite untrained, had a natural silvery sweetness.”

ডঃ কালিদাস নাগের বাচনিক শুনেছি এবং তিনি লিখেছেনও তাঁর ‘স্বরের গুরু রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থের ৮৪ পৃষ্ঠায় : “১৯১১ সালে অর্থাৎ ৫০ বছর বয়সেও কী গানের গলা কবির ছিল, যারা কানে না শুনেছে—শুধু পড়ে বুঝবে না।...সমবেত সঙ্গীত চলছে ছায়াঘাটের গম্বীর গমকে—‘সীমার মাঝে অসীম তুমি বাজাও আপন সুর’...হঠাৎ বেদী থেকে কবি ‘কোরাস’-নেতা দিনেন্দ্রনাথের পানে তাকালেন,—তাঁরা খেমে গেলেন ; এবং গম্বীরনির্মিত কণ্ঠে কবি একা—প্রেমভক্তির রাগে গাইলেন সঞ্চারীর দুটি লাইন—

তোমায় আমায় মিলন হলে সকলি যায় খুলে,

বিশ্বসাগর ঢেউ খেলায়ে উঠে তখন চলে।

সমস্ত শ্রাবণ ভরে গেল তাঁর একক কীর্তনে। সেই সুর...জীবনে ভোলা সম্ভব নয়।”

কবিপুত্র রবীন্দ্রনাথ তাঁর স্মৃতিচারণে বলেছেন : “বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বন্দে মাতরম্’-এ বাবা সুর বসিয়েছিলেন। কংগ্রেস আধিবেশনের আরম্ভে বাবা একা এই গানটি গাইলেন,—শরলাদিদি সঙ্গে অর্গান বাজিয়েছিলেন। তখন মাইক প্রভৃতি যন্ত্র আবিষ্কৃত হয়নি। বাবার গলা যন্ত্রের সাহায্য ছাড়াই প্যাণ্ডালের বিপুল জনতার শেষপ্রান্ত পর্যন্ত পরিষ্কার শোনা গিয়েছিল”—(পিতৃস্মৃতি, পৃ ২৫)।

এই ‘বন্দে মাতরম্’ গান রবীন্দ্রনাথ বিশ শতকের গোড়ায় তাঁর অন্যতম বন্ধু মিষ্টার এইচ. বসুর সাহায্যে রেকর্ডেও গেয়েছিলেন,—এর পৃথক আলোচনায় আমরা আসব পরে যথাস্থলে। তবে সেই রেকর্ডের নাম, তালিকাভুক্ত হয়ে, এক পুস্তিকাকারে প্রকাশিত হয় ১৯০৬ সালের মার্চ মাসে,—তার মধ্যেও কবিকণ্ঠের বর্ণনা পাওয়া যায় এইভাবে :

“স্বনামধন্য কবিকুলশ্রেষ্ঠ স্বকণ্ঠ রবীন্দ্রনাথের আর কি পরিচয় দিব? বঙ্গের গৃহে গৃহে আবালবৃদ্ধবনিতা সকলেই রবিবাবুর সর্বতোমুখী প্রতিভা ও যশোরশির বিষয় সম্যক অবগত আছেন। কোন সভায় বা সাধারণ উৎসবক্ষেত্রে তাঁহার কণ্ঠনিঃসৃত সঙ্গীতলহরী শ্রবণ করিবার আশায় লোকে এককালে উন্মত্ত হইয়া ছুটিত। আমরা যে সেই রবীন্দ্রনাথের কলকণ্ঠ রেকর্ড করিয়া চিরস্বায়ী করিতে পারিয়াছি এই আমাদের পরম সৌভাগ্য। তাঁহার কণ্ঠস্বর গৃহে বসিয়া শুনিতে কাহার না লাগসা হয়।”—

(আনন্দবাজার পত্রিকা, ২৫ বৈশাখ ১৩৭৩)

এতেক উদ্ধৃত বর্ণনা কয়টি অঙ্কের হিসাব নিয়ে পর্যালোচনা করলে মনে হয়, রবীন্দ্রনাথের বয়সক্রম তখন সম্ভবত পঞ্চাশের ভিতরে। শোনা যায় ঐ বয়সের পরে তাঁর গানের গলা আর ঠিক আগের মত ছিল না।

কবিগুরু নিজেও শেষ বয়সে আপশোষ করে প্রায় সবাব কাছেই বলতেন : “আমার অল্প বয়সের সে-গলা আব নেই, তোমাদের এখন আর কী শোনাব? পেয়েছিলুম বটে একটা গলার মত গলা!...তখন মধ্যমে ধরে ছেড়ে দিছুম স্বর, পাখির মত সে উড়ে চলত—স্বরের ধাপে-ধাপে, পর্দায়-পর্দায়”—(গীতবিতান-বার্ষিকী ১৩৫০ পৃ ৪৬)।

উপরে নেওয়া উক্তিগুলির যথার্থ্য আমরা আজও অনায়াসে বিচার করতে পারি পরবর্তীকালে গ্রামোফোন-রেকর্ডে প্রচারিত কাবকণ্ঠেব আবৃত্তি এবং গান কয়টি শুনে পর* (এই বেকর্ড শোনার মাধ্যমেই সংশ্লিষ্ট গীতশিল্পীবা রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইবার সঠিক গায়ক সম্পর্কেও যে প্রত্যক্ষ জ্ঞানলাভের সুযোগ পাবেন—তাতে কোন সন্দেহ নেই)। অবশ্য সেগুলি যখন তৈরি হয় তখন কবির বয়স ষাট পেরিয়ে গেছে। তা যাক—কৃতি কি? বরং এর দ্বার, যা নিয়ে আলোচনায় বসেছি তা যাচাই করার অনেকটা সুবিধা হচ্ছে আমাদের, এবং আমরা আবো বিস্মিত হচ্ছি এই ভেবে যে, এত বয়স হয়েছিল তবু কৈ,—তাঁর বাচন কিংবা গায়নভঙ্গীতে ত বিন্দুমাত্র চিড় পড়েনি, তাঁর কণ্ঠস্বরও ত বোঁজা কিংবা নিস্তেজ নয়! এটা কী করে হল?—তাঁর সাধনার ভিতটা সাক্ষা দৃঢ় ও পাকা ছিল বলেই ত। তাছাড়া বুদ্ধিক্য লাভের আগে তাঁর গলা যে যথার্থই কত বেশি শক্তিশালী ছিল এবং স্বরক্ষেপণেব শাস্ত্রসম্মত রীতিনীতি সম্পর্কেও যে তিনি বেশ সচেতন ছিলেন সেটাও স্বচ্ছন্দে অনুভব করা যায়।

সৌভাগ্যবশত: কবিগণ্ঠের রেকর্ড আজকাল খুব দুস্তাপ্য নয়,—জিজ্ঞাসুরা সেগুলি সংগ্রহ করে নিয়ে শুনুন এবং মিলিয়ে দেখুন আমার এই সম্পর্কীয় বিনীত বিশ্লেষণটুকু: কবির বসনাগ্রন্থত প্রতিটি বাক্যের প্রতিটি শব্দ কেমন জড়তাশূন্য, স্পষ্ট-উচ্চারিত।

কবিগণ্ঠ

এমন কি, একটি শব্দের মধ্যে, কিংবা একাধিক শব্দের শেষে

বিরাম-চিহ্নগুলি এতই সুস্পষ্টরূপেতে শ্রোতার কানে দাগ কেটে দিয়ে যায় যে, এর ভিতরকার অক্ষরগুলি পর্যন্ত বুঝে নিতে কারুব কোনো অসুবিধা হয় না। কাবগুরুর কণ্ঠ স্বভাবত ঈষৎ মিহি তথা সরু বলে প্রতীয়মান হলেও বস্ত্ততপক্ষে সেটা ছিল sharp (বাংলায় ‘তীব্র’ বা তীক্ষ্ণ বলা চলে কি?) এবং পৌরুষেব দৃষ্টতায় সবল ও উজ্জ্বল। কণ্ঠের এই sharpness কিন্তু তাঁর উচ্চারণকে নীরস বা রুদ্ধ করেনি,—করেছে সজীব ও বিশিষ্ট। যদিও এসব ধ্বনিতত্ত্ববিদদেরই গবেষণার বিষয়

* গ্রামোফোন-রেকর্ডে কবিগুরুর বাক্যে গাওয়া গান: অল্পজনে দেখো আলো। আমি সংসারে বন ঘিরেছি। আমারে কে নিবি ভাই। আমার শেব-পারানির কড়ি। তবু মনে রেখো। আমার পরান ভরে কী খেলা খেলাবে। ওগো কাঙাল, আমারে কাঙাল করেহ। প্রভৃতি—

এবং ভাষায় সঠিকভাবে প্রকাশ করাও দুঃসাহসের কাজ,—তবু কবির স্বরূপেপণের এই বৈশিষ্ট্যটুকু বা বললাম তা যদি কেউ সামান্য মন দিয়ে অহুধান করেন তাহলে অমনিতেই বুঝতে পারবেন,—কবিগুরুর গান এবং আবৃত্তির মধ্যে প্রতিটি শব্দও কিন্তু বেশ ছাড়া-ছাড়া ভাবে উচ্চারিত। অর্থাৎ ছুটি পৃথক শব্দ গায়ে গায়ে জড়িয়ে আমরা অনেকে যেমন অনেক সময় কথাকে দ্রুত সংক্ষিপ্ত ভাবে সেরে নেবার অছিলায় কিংবা অঞ্চলগত অভ্যাস হেতু নিজের অজান্তেই অস্পষ্ট করে তুলি—সেটা তিনি কখনও করেন নি। এই কাজেতে তাঁর সূক্ষ্ম চেতনাবোধই বৃদ্ধ বয়সেও তাঁর বাচন এবং গায়ন ভঙ্গীকে অমলিন করে রেখেছিল। সোজাকথায়, বিভিন্ন স্বরবর্ণের এবং ব্যঞ্জনবর্ণের যে বিশেষ বিশেষ ধ্বনি-বৈশিষ্ট্য বর্তমান—তা তিনি দীর্ঘ সাধনার পরিণতিতে স্বীয় কণ্ঠে সহজ সূক্ষ্মর সাবলীল ও স্থায়ী কবে তুলেছিলেন—কী গানে, কী কথোপকথনে, কী বক্তৃতায়।

এই প্রবন্ধের প্রায় সর্বত্রই বোঝাতে চেষ্টা করেছি, রবীন্দ্রনাথের নিজের উচ্চারণ ছিল স্বাভাবিক এবং খোলা,—কৃত্রিম কিংবা চাপা নয় কখনও। কাজেই রবীন্দ্র-সঙ্গীতের গায়ক ও সাধকদের উচ্চারণও যাতে কৃত্রিম না হয়ে স্বাভাবিক হতে পারে সেদিকেই প্রত্যেকের দৃষ্টি দেওয়া দরকার। আর এটা শুধু শুধু বাংলা কিংবা রবীন্দ্রনাথের গানের বেলায়ই বা বলি কেন;—বাংলা, হিন্দী, গুজরাতি, মরাঠী, তেলগু, তামিল, উর্দু-পারসী, ইংরেজী প্রভৃতি আমাদের জানা অজানা যে-কোনো ভাষায় বচিত যাবতীয় সঙ্গীতের উচ্চারণই তো স্বাভাবিক হওয়া বাঞ্ছনীয়।

তবে এখানে একটু বলবাব আছে,—স্বাভাবিকতা ত কখনও জোরজবরদস্তি করে অর্জিত হয় না, কারুর স্বক্কেও চাপিয়ে দেওয়া যায় না—সেটা আপনা থেকেই আপন-আপন পরিবেশের মাইমায় গড়ে ওঠে, ফুটে ওঠে,—এই কথাটা যদি আমরা বুঝি তাহলে এই উচ্চারণের ব্যাপারেও বুঝব, যে, কারুর কণ্ঠে উচ্চারিত বাক্যের সম্পূর্ণাংশ কানে শুনে-শুনেই আমরা এর মধ্যস্থিত, বানান পর্যন্ত জানি না—প্রকৃত-রূপও জানি না—এমন সব কঠিন কঠিন অজানা শব্দও অনায়াসে আয়ত্ত করে নিতে পারি, এই প্রবণতা মানবজীবনের স্বভাবজাত (অবশ্য তা অনেক পাখীদের ভিতরেও দেখা যায়)। কাজেই জোরজবরদস্তি এক্ষেত্রে বাহ্যিক বৈকি। কিন্তু তবু এই যুক্তি যদি অজানা কারণবশত কখনো বা আমাদের অবধান এড়িয়ে যায় তাহলে অনেক সময় দেখতে পাই,—কোনো বাক্যের মধ্যস্থান থেকে বিশেষ কোনো একটা শব্দ তুলে নিয়ে একে বসে-মেজে জোরজবরদস্তির মাধ্যমে কারকে শেখাতে গেলে সেখানে আমাদের হৌচট কিছু-না-কিছু খেতেই হয়,—কলে শিক্ষার্থী এবং শিক্ষক উভয়েরই কাছে এ ব্যাপারটা বেশ কৃত্রিম ও পীড়াদায়ক হয়ে পড়ে। এই শেষোক্ত রীতিতে শিক্ষালব্ধ উচ্চারণের পরিণতি যে কী হতে পারে তা হাতে-কলমে বিচার করার অন্তে সামান্য

কয়টি উচ্চারণ এখানে নীচে তুলে দিচ্ছি। প্রত্যেক শিক্ষার্থীকেই যদি ধরে ধরে শেখানো হয় :

‘এত কামনা’-স্থলে	অ্যাত কামনা	—[স্বরবিতান-৫৬ (১৯৫৮) পৃ ৪০]
‘সত্য রূপ’-স্থলে	সৎত রূপ	—[স্বরবিতান-৫৬ (১৯৫৮) পৃ ৪৩]
‘রাত্রি শেষে’-স্থলে	রাৎত্রি শেষে	—[স্বরবিতান ৪০ (১৯৬১) পৃ ২৩]
‘ধন্য হল’-স্থলে	ধনুহ হল	—[স্বরবিতান-৪০ (১৯৬১) পৃ ২৯]
‘নিত্য সভা’-স্থলে	নিত্ত সভা	—[গীতিচর্চা ২ (১৯৬৩) পৃ ২]
‘লক্ষ প্রদীপ’-স্থলে	লোক্খ প্রদীপ	—[স্বরবিতান-৪৩ (১৯৭২) পৃ ৫৭]
‘বন্ধা করো’-স্থলে	রোক্খা করো	—[গীতিচর্চা-২ (১৯৬৬) পৃ ৬]
‘নম্র’-স্থলে	নমুদ্র	—[স্বরবিতান-৪০ (১৯৬১) পৃ ৭১]
‘কক্ষ’-স্থলে	কোক্খ	—[স্বরবিতান-১৬ (১৯৬০) পৃ ১১৭]
‘নেত্র’-স্থলে	নেতত্র	—[স্বরবিতান-৪৬ (১৯৬৩) পৃ ২০]
‘অর্থ্য’-স্থলে	অরুর্থ	—[স্বরবিতান-৪৭ (১৯৬৩) পৃ ৯১]
‘পাত্রে’-স্থলে	পাৎত্রে	—[স্বরবিতান-৪৩ (১৯৭২) পৃ ১৫]
‘সতীত্ব’ স্থলে	সতীৎত	—[স্বরবিতান-৫১ (১৯৬১) পৃ ৫৫]

তাহলে কি উচ্চারণ শিখাব এই পদ্ধতিটা স্বাভাবিকতা লাভেব সহায়ক? আবার সঙ্গে সঙ্গে মনের মধ্যে এ প্রশ্নও জাগে,—এই পদ্ধতি প্রবর্তিত হবার আগে পর্যন্ত বাঙালীরা যে ভাবে উচ্চারণ কবে এসেছেন—তা কী সবই ভুল?

আমি কিন্তু বিশ্বভাবতী-প্রকাশিত স্বরবিতানে কি গীতিচর্চায়, বিশেষত স্বরলিপিব উদ্দেশ্যে দেওয়া উক্ত নির্দেশিকাকে ভুল বলবার দুঃসাহস রাখিনে,—শুধু স্বাভাবিক

উচ্চারণকে ইচ্ছা করলে কী-ভাবে যে আমবা কৃত্রিমও করতে

বানানের বিপত্তি
কণ-রক্ষায় ঔদাসাণ্য

পাবি—এইটুকু বোঝাবার জন্তেই এই উদ্ধৃতিগুলির সংকলন

কবলাম। বলা বাহুল্য যে,—এই বরনেরই সব প্রকাশিত স্বরলিপি

গ্রন্থগুলির সাহায্যে যখন সঙ্গীতশিক্ষকেবা তাদের ছাত্রছাত্রীদের ববীন্দ্রসঙ্গীত-উচ্চারণের তালিম দেন, তখন তাদের নিজ-নিজ জানা স্বভাবসিদ্ধ ভালো স্বরর উচ্চারণটিকে বাধ্য হয়ে উক্ত রীতি অনুসারেই কৃত্রিম করতে হয় বৈকি! আবার অগ্নি দিকে,—যেহেতু স্বরলিপি-গ্রন্থগুলি বিশ্বভারতী কর্তৃক প্রকাশিত হুতবাং এর পশ্চাতে হয়ত বা স্বয়ং রবীন্দ্রনাথেরই এই সম্পর্কিত কোনো অজানা নির্দেশ আছে—এমনতর ভ্রান্ত ধারণাও অনেক স্বরলিপি-পাঠকের পক্ষে সরল মনে পোষণ করে নেওয়া খুব অসম্ভব কিছু নয়। তাই প্রসঙ্গত জেনে রাখা ভাল যে, উচ্চারণ শিখবার এই অভিনব পদ্ধতিটির উদ্ভাবন ঘটেছে কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর অনেক কাল পরে। তবে ইহা, কৃত্রিমতাপ্রিয় ভর্কবিলাসী পণ্ডিতজনেরা এর সপক্ষে-বিপক্ষে অনেক কিছু বলার

স্বযোগ পাবেন,—তাহলেও এটা ঠিক যে, এই রীতিতে উচ্চারণ শিখলে “তুমি কেমন আছ” এই বাক্যটার লিখিতরূপ ভবিষ্যতে গিয়ে অনেকটা দাঁড়াবে : “তুঁয়ি কেঁয়েয়ান্ আচো।” কারণ, লক্ষ্য করে দেখুন ‘তুমি’ এবং ‘কেমন’ বলতে গিয়ে ‘ম’ অক্ষরটি কিন্তু আমরা কেউই যথাযথ উচ্চারণ করিনে। সেটা কি আমরা পারিনা বলে? না,—কথা বলার ধরনটাই হল আমাদের এই। এই ধরনটারই আরেক দৃষ্টান্ত, ‘আমরা আজ ঠিক চারটায় বাবা মাকে নিয়ে যাচ্ছি বড়দ্বির বাড়ি, তোমরাও পারলে চলে এসো সেখানে’—এই অল্পরোধটুকু কাগজে-কলমে লিখতে বসলে কিন্তু লিখতে হবে : ‘আম্রাজ ঠিক্ চাট্টায় বাওয়ামাকে নিয়ে জাচি বর্দিব্বাড়ি, তুয়ায়ে পারলে চলেসো সেখানে’—দেখুন ত এবার বাঙালীদের বহু পরিচিত শব্দগুলির কী দুরবস্থা! এখানে মনে পড়ল রবীন্দ্রনাথই একদিন বলেছিলেন : “বাঙালীর উচ্চারণ-অল্পসারে ‘মহাভারতের কথা’ লিখতে গেলে লিখতে হয় ‘মহাভারতের্কা’—তেমনি ‘কাশীরামদাস কহে’ লেখা উচিত ‘কাশীরামদাস্কাহে’”—এইভাবে আবো কত কি! সবাই জানেন, আমরা লিখি এক-—কিন্তু পড়ি ‘অ্যাক্’। এখন এই ‘অ্যাক্’ও যদি একদিন লিখিতরূপ নেয় তাহলে ভবিষ্যৎ-পরিণতিতে, এর পঠিতকপ কী আর পরিপূর্ণরূপে বিশৃঙ্খলামুক্ত অবস্থায় থাকার সম্ভাবনা আছে?—যেমন, এতৎসঙ্গীয় পূর্ববর্ণিত তালিকায়ই মন দিলে দেখতে পাবেন—ধন্য হয়েছে ‘ধন্হ’, নেত্র হল ‘নেত্ৰ’, অর্থ্য বদলে গিয়ে ‘অরর্থ’ ইত্যাদি। তদুপরি বাঙালীদের আটপোরে নিত্যন্ত স্পষ্ট সহজ শব্দ ‘সতীত্ব-কে’ যখন বানানো হয় ‘সতীৎত’, কিংবা রক্ষা-কে ‘বোকখা’ কিংবা কক্ষ-কে ‘কোকখ’—তখন সতীৎত, রোকখা, কোকখ প্রভৃতি এমনতর আয়াসলব্ধ উচ্চারণ মার্কিক কোনো বাংলা শব্দ সত্যিসত্যি বাংলা-ভাষার অভিধানে আছে কি না—সেটাও তো স্বভাবত হয়ে দাঁড়ায় এক কঠিন গবেষণার বিষয়! কাজেই দেখা যাচ্ছে, বানানের বিশুদ্ধ রূপ-রক্ষার প্রতি উদাসীন অমনোযোগী হয়ে এই পথে চলে সঙ্গীতে উচ্চারণের বৈশিষ্ট্য-চর্চার স্পৃহা যদিও মনে জাগে কখনও—তাহলে উপরে বিশ্লেষিত রীতিতে পা খুঁড়িয়ে-খুঁড়িয়ে হাঁটার দুর্গতি কিন্তু প্রায় ক্ষেত্রেই এসে পড়ে অনেকের অদৃষ্টে। তবে নাকি পা খুঁড়িয়ে চলার মধ্যেও স্ব্থ খোজেন এ বিরাট সংসারে এমনতর স্ব্থ-সম্ভানীদেরও অভাব নেই,—তাদের নিয়ে আলোচনার ক্ষেত্র অবশ্য স্বতন্ত্র। আর এ অভিজ্ঞতাও অনেকের থাকা সম্ভব, যে, প্রত্যেকের মুখের কথার আওয়াজগুলি তবহু সেইভাবে লেখায় আনবার চেষ্টা করলে চেষ্টাকারীকে উপরোক্ত রকমের ক্যাসাদে পড়তেই হয়,—এই মস্তবোর ইঙ্গিত খানিক আগেও পাঠকরা পেয়ে থাকবেন।

এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে, রবীন্দ্রনাথ নিজে তাঁর কবিতার বহুস্থলে,—ছন্দে মাদুর্য রক্ষার খাতিরে যুক্তাক্ষর বর্জন করেছেন, এবং কবিতায় যুক্তাক্ষরকে দুই অক্ষর স্বরূপ গণ্য করতে গিয়ে তিনি অনেক জায়গায় অনেক কৈকির্যও দিয়েছেন—এসব অবশিষ্ট প্রাচীনঃ

আমাদের নজরে আসে। তাই বলে কোনো নিয়মনিষ্ঠাকে কি তিনি ধামধেয়ালির বশে বিসর্জন দিয়েছেন কখনও?—সেদিককার ধরও প্রসঙ্গত আমাদের জেনে নিতে হবে—অন্তের ভাষার দ্বারা নয়, নিজের নিজের যত্ন, অধ্যবসায় এবং পর্যাপ্ত অল্পশীলনের দ্বারা। কবিশুঙ্কর আপন বৈশিষ্ট্যময় পারিবারিক শিক্ষা ও সাংস্কৃতিক আবেষ্টনকে নিয়ত

গোড়া কেটে
আগার জল

চোখের সামনে উজ্জলভাবে ধরে রেখে নিজের পরিস্থিতির সঙ্গে

তুলনা করতে জানলে আমরা অমনিতেই বুঝতে পারব,—বিশেষত

যাদের মধ্যে অক্ষর উচ্চারণেব শুদ্ধতা নিয়ে আদর্শেই কোনো

উষেগ নেই— তাঁদের মধ্যে যদি আবার কোনোক্রমে বানান-বিকৃতির ব্যাধিও ঘটানো যায় তাহলে উচ্চারণে বিশুদ্ধতা আনবার প্রচেষ্টাকে সেক্ষেত্রে কি গোড়া কেটে গাছের আগায় জল সেচনের অতুল্য হয়ে দাঁড়াই না? অবশি সর্বাবস্থাতে এও মনে রাখা আবশ্যক,—সময় পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে উচ্চারণের পরিবর্তন যেমন ঘটে আসছে চিরকাল চিরন্তন ধারায় সকল দেশে; তেমনি তার পিছনে উদ্ভাবিকারহুত্রে একাত্ম হয়ে লেগে থাকে আবার উচ্চারণকারীদের নিজস্ব অঞ্চলগত শিক্ষালব্ধ দোষগুণের অক্ষর প্রভাব—স্বাতন্ত্র্যবোধসম্পন্ন মানবজাতির প্রধান গৌরবময় *characteristic* হিসাবে। এসব কথা নিয়ে আরো আলোচনা হয়ে গেছে ইতোমধ্যে, তাই তা পুনরুল্লেখে বিরত হলাম।

তবে আপাতদৃষ্টিতে দেখা যাচ্ছে,—প্রাচীনেব পরিবর্তনে এবং অপভ্রংশতেই যেন যা-কিছু নূতনের সৃষ্টি! হ'লই বা নূতন—তাই বলে আমাদের বর্তমান আলোচ্য সঙ্গীতাত্মশীলনের ক্রিয়াকলাপের ভিতর—কথা, শব্দ তথা অক্ষরাদি উচ্চারণের ক্ষেত্রেও কি আমবা চোখ-কান বুজ্ঞে এমনতর অপভ্রষ্টতাকে উন্নতির সোপান বলে মেনে নেব? বিশেষত এই প্রশ্নটিব ভ্রাব খুজতে গিয়ে সবিনয়ে বলতে চাই,—আমাদের ব্যবহার্য শব্দের মধ্যে ব্যাকরণবীতিসম্মত প্রচুর অর্ধপূর্ণ মূল অক্ষর সমূহ এবং তৎসঙ্গীয় অতি দবকারী সাংকেতিক চিহ্নাদি পালটে দিয়ে বিভিন্ন অঞ্চলগত *phonetics* মতে অক্ষরকে লিখিতভাবে সাজিয়ে-সাজিয়ে (অর্থাৎ *phonetics* মতে অক্ষর সাজিয়ে শব্দ লিখবারও তো একটা বিশেষ শ্রমের রীতিনীতি আছে বা পৃথকভাবে অতি অবশ্য শিক্ষাসাপেক্ষ,—সেই শিক্ষাকে নিছক ধামধেয়ালীর তাড়নায় একদম উপেক্ষা করে) সোজা কথায়, বানানের বিশুদ্ধ রূপটিকে ক্ষতবিক্ষত করে নিয়ে উচ্চারণ আয়ত্ত করার অভ্যাসটি প্রচলিত হলে পরোক্ষভাবে কিন্তু বিচিত্ররকমের বিকৃতিরই প্রস্রয় দেওয়া হয়—এ বিষয়টা সংশ্লিষ্ট যোগ্য ব্যক্তির আশাকরি অল্পগ্রহপূর্বক ভেবে দেখবেন।

এখানে আমাদের বক্তব্যের মূল এই যে—কথা বলবার সময় যেমন সমগ্র *sentences* অর্থাৎ বাক্যটি শুনে এর মধ্যে ব্যবহৃত *words* তথা শব্দগুলির উচ্চারণ আমরা শিখি,—গান গাইবার বেলাতেও তাই হওয়া সমীচীন। অবশি মৌখিক শব্দে প্রাদেশিক কিংবা আঞ্চলিক নিকৃতি থাকেই থাকে। তা-ও অনেক সময়

শুধরানো যায় ঐ সমগ্র বাক্য শুনে-শুনে এবং কোন একটি বিশেষ আদর্শ রক্ষার উপযোগী অঙ্কুল আবেষ্টনের মধ্যে সর্বক্ষণ বাস করে-করে। কিন্তু অঙ্কুল আবেষ্টনের কোনো সাহায্য নেব না, কোনো আদর্শের তোয়াফাও রাখব না—অথচ গান গাইবার বেলায় অকস্মাৎ গানের বাক্যের মারধান থেকে বেছে-বেছে শব্দ তুলে নিয়ে তার উচ্চারণ মেজেষসে বহি আয়ত্ত করি, সেটা যে উপরোক্ত তালিকানুযায়ী কৃত্রিম জোড়াতালি গোছের কিছু হবে—সেকথা ত বলাই বাহুল্য। এই প্রসঙ্গে আরো বিভিন্ন রকমের বাস্তব উদাহরণ দিয়ে উপরের তালিকাটির কলেবর বৃদ্ধি করতে পারতাম—সে-চেঁটা বাদ দিয়ে* আপাততঃ এই বলে শেষ করতে চাই,—এতক্ষণ আলোচনা অনেকটাই হল বটে; কিন্তু এর দ্বারা রবীন্দ্রসঙ্গীতের উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য যে কীভাবে সাধারণের মধ্যে বিবেচিত হবে তার তো কোনো সুস্পষ্ট নির্দেশ পাওয়া গেল না! সুতরাং অনেক জিজ্ঞাসু-গীতার্থীদের মনে নৈরাশ্র সৃষ্টির অবকাশও থেকে যাবার সম্ভাবনা এইটে স্বীকার করেই প্রসঙ্গত তাঁদের কাছে একটি অল্পরোধ রাখছি :

রবীন্দ্রনাথের যে-গানটি গাইতে চান—সে গানটি ভাল করে পড়তেও শিখুন। এই সঙ্গে লিখতে পারার কাজ শিখলেও ভালো—এরদ্বারা নিজেকে সহজে শুধরানো যায়। কেন না, ভালো করে পড়তে জানলে লেখার মধ্যে বানানের কাজটা সাধারণত নিভুল হয়। অস্পষ্ট উচ্চারণের দ্বারা কারুরই পড়া ভাল হতে পারে না। কাজেই ভুল কিছু লেখার জন্তে উচ্চারণের অস্পষ্টতাই যে অনেকাংশে দায়ী—শিক্ষার্থীদের পক্ষে এই বাস্তব জ্ঞান লাভেরও এক সুন্দর অবকাশ মেলে তখন।

কিন্তু যা বলছিলাম,—রবীন্দ্রনাথের গান পড়বার সময় গানের কথার মধ্যকার অক্ষরগুলি যথাযথ স্পষ্টভাবে উচ্চারিত হল কি হল না—সেদিকে যদি সামান্য লক্ষ্য রাখেন, বুঝতে পারবেন,—কোনো বিশেষ আদর্শ কিংবা পদ্ধতি না—মেনে গান গাও।
গান পড়া অক্ষর উচ্চারণ শেখার কলে—মূলত এই অক্ষর উচ্চারণের
গান লেখা ক্ষেত্রেতেই অসংখ্য গলদ জমে আছে অনেকের। এবং এই জমানে
গলদ থেকে নিজেদের মুক্ত করতে হলে যেমন একান্ত সাধনার ও ধৈর্যের প্রয়োজন—তেমনি সঙ্গে সঙ্গে চাই অঙ্কুল পরিবেশটুকুও। কেননা, যে কোনো সাধনার ক্রমোন্নতি নিজ নিজ পরিবেশের উপরেই বেশি নির্ভরশীল—তা তো কেউ অস্বীকার করতে পারেন না। তাছাড়া অক্ষর অস্পষ্ট (superficial ভাবে) উচ্চারিত হলে আমাদের কথার মধ্যও যে স্পষ্টতা কোনোমতেই আসতে পারে না এ-যুক্তিও নিশ্চয় সকলেই বোঝেন। প্রত্যক্ষভাবে আরো যাচাই করে দেখুন,—যা এই প্রবন্ধের

*কারণ, শুধু শুধু বানানের অক্ষর পাল্টানোতে উচ্চারণে যে অবিকলই আসে না—তা উপলব্ধি করবার ঙ্গেঙ্গে উক্ত তালিকায় নমুনা স্বরূপ প্রদর্শিত ঐ শব্দ কয়টিই বোধকরি এখানে বসেছে। উপরন্তু রবীন্দ্রনাথেরই লেখা ১৪ ভাদ্র ১৩৩৫ তারিখের এক পত্রেও আমরা জানতে পারি: “বানানের নূতন বিধি সবগুলি হীনীতিসঙ্গত নয়, তাছাড়া রীতিসঙ্গতও নয়।...উচ্চারণের বিচার—যদি দিয়ে, লক্ষ্য দিয়ে নয়”—(বেশ ১২ জুলাই ১৯১৫)।

গোড়াতেই আরেকবার বলেছি, অতি সাধারণ কথাবার্তার বেলায় আমাদের বাঙালীদের বাংলা-উচ্চারণে কখনসখন যে অস্পষ্টতা দেখা দেয়—সেটাকে গ্রাহ্যের মধ্যে আনতে আমরা তেমন অভ্যস্ত নই। অথচ এটা নিশ্চিতরূপে অনেকেই উপলব্ধি করেন, যে,—গানেরই কথার মধ্যে কিন্তু ঐ অস্পষ্টতা বেশিভাবে প্রকটিত হয়, সুরের বাঁধা সার্গামাদির সঙ্গে সব কথা অনেক সময় খাপ খেতে চায় না—বিশেষ করে কথামূলি উচ্চারণের অস্পষ্টতা দোষে ছুট হয়ে থাকে বলেই। সেই জন্তে শোনো যায় অনেক সুর-অভিজ্ঞান

অপবাদ দেন মূল বাংলা ভাষাটার* কিন্তু দুঃখের বিষয়, আমরা সাধনার ক্রমোন্নতি সাধারণের দল এই নিয়ে কিছু চিন্তাই করি না, উপরন্তু বাংলাগানের নিজ পরিবেশের অতুলনকারীরাও এর কারণ অহুস্কানের কাজে উৎসাহ দেখান খুবই কম। অথচ যত্ন ও সন্ধানপূর্বক যুক্তিসম্মত প্রশান্ত দৃষ্টি নিয়ে বিচারে উপস্থিত হলে দেখা যাবে,—এমনতর অপবাদ বাংলাভাষার বিরুদ্ধে সকলক্ষেত্রে সমূলক নয়। এখানে ফের বলতে হচ্ছে,—অক্ষর সমূহ নিয়ে গঠিত বাংলা শব্দগুলির উচ্চারণকে অনেক সময় অস্পষ্ট করে ফেলি আমরা অভ্যাসদোষে, যার পেছনে হেতুও আছে নানা ধরনের—একথা অবশ্য স্বীকার করে নিচ্ছি। কিন্তু শুদ্ধ অনবত্ত অক্ষরগুলিকেই বা জ্বিতে স্পষ্টভাবে উচ্চারণ করতে আমাদের মধ্যে গাফিলতি কেন—বলুন? অক্ষর স্পষ্ট ও স্বাভাবিক রীতিতে উচ্চারণ করা শিখতে পারলে তা সুরের সঙ্গে খাপ খাবেই থাকে (বর্তমান নিবন্ধে কবি-কণ্ঠের যা সামান্য বিশ্লেষণ করার চেষ্টা নেওয়া হয়েছে তার প্রতি এবং চলন্ত প্যাঁরাগ্রাহকেরই পাঁচটাকায় উদ্ধৃত ৩নং মন্তব্যটির প্রতি পাঠকদের এই প্রসঙ্গে মনোযোগ আকর্ষণ করছি)। তবে প্রাক-অর্জিত সংস্কারের বশবর্তী হয়ে আমরা অনেক সময় ভাবতে পারি, যে, কোনো-কোনো বাংলা অক্ষর বৃদ্ধি-বা সার্গমের বাঁধা সুরের অতুলন খুব জোরালো হয় না—সেটাও ঠিক—অন্তত তর্কের খাতিরে না মেনে উপায়

* এই ক্ষেত্রে অতি অবশ্য প্রাধান্যবোধ্য কতিপয় প্রাসঙ্গিক উক্তি: (১) “বঙ্গ-ভাষার অ-কার যেকোনো উচ্চারিত হয়, তাহাতে মুখ ও কণ্ঠ যথেষ্ট প্রসারিত না হওয়াতে, স্বরোচ্চারণ তত পরিষ্কার ও হুল্ললিত হয় না। এইজন্যই, বাঁহারা হিন্দুস্থান হইতে হিন্দীগান উত্তররূপে অভ্যাস করিয়া আইসেন, তাঁহারা বলেন যে, বাংলা ভাষায় গান হিন্দীর ভায় মিষ্ট হয় না। একথা নিতান্ত অসঙ্গত নহে। বাঙ্গালার স্বর সকল বোজা।—হিন্দীর স্বর সকল খোলা”—[গীতসুন্দর, পৃ ২০] (২) অতুলন নির্দেশ দিয়ে সঙ্গীতনায়ক গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ও লিখেছেন: “বিশুদ্ধ সঙ্গীত শিক্ষা এবং কণ্ঠের উত্তম করিতে হইলে হিন্দুস্থানী গান শিক্ষা করা উচিত এবং হিন্দীগানের সঙ্গে সঙ্গে উক্ত ভাষা শিক্ষা করিলে ভাল হয়” [গীত-প্রবেশিকা, পৃ ২৪] (৩) “ভাতখণ্ডেরী ছাত্রদের হাঁ করে গাইতে, বীর্ঘ আ-কারের সাহায্যে স্বর বার করতে শিক্ষা দিতেন। তাঁর শিক্ষার কণ্ঠই স্বরের ভূমি,—নাক নয়। সত্যি তাই। কণ্ঠের দ্বারা যেমন বুক থেকে গুঠে, স্বরের দ্বারা তেমনি সেখান থেকে উঠবে।...আ-স্বর বত দিন না কণ্ঠে বাসা বাঁধছে, অর্থাৎ স্থিত হচ্ছে, ততক্ষণ রবীন্দ্রসঙ্গীত মুখ-মু করে উচিত নয়। সত্যি তো বরই। রবীন্দ্রনাথের গানে সব কণ্ঠ স্বরবর্ণের প্রয়োগ করতে হয় এবং সাহিত্যের আদি অক্ষর অ-কার হলেও, সঙ্গীতের আদি অক্ষর আ-কার। আ-কার পাকা হলে তার মৌতো শ্রোতার সঙ্গে গায়কের সমস্ত পাকা হবে। নচেৎ শ্রোতাকে কান খাড়া ও মন সজাগ রাখতে হবে—যে কাজটি শ্রিয় নয়”—[বক্তব্য, পৃ ১২০]

নেই ;—তাইজন্তে ভাষাজ্ঞানোচিত পেলবতার দোহাই দিয়ে একে অস্পষ্ট, মূঢ় বা বিকৃত করা কখনই কারুর পক্ষে উচিত নয়, বরং সাধ্যমত প্রত্যেকেরই জীবনের প্রথম-শিক্ষার শুরু থেকে প্রচুর সুঅভ্যাসের দ্বারা স্পষ্ট, সবল এং স্বাভাবিক করে নেওয়াই সর্বথা যুক্তিসঙ্গত। তাই বলি, বর্ণমালার তথা, প্রতিটি স্বরূপের ধ্বনি-স্বাতন্ত্র্য এড়িয়ে গিয়ে যেন-তেন উপায়ে অস্পষ্ট উচ্চারণে গান গাইবার জন্তে আগেভাগে চঞ্চল হয়ে ওঠার অভ্যাসটি কেউ আয়ত্ত করবেন না। চাঞ্চল্য হচ্ছে, গান—এমন কি অল্প যে-কোনো বিজ্ঞা শিখবার পথে প্রধান শত্রু। মন চঞ্চল থাকলে সেখানে একাগ্রতা আসতে পারে না। আমাদের মানবজীবনে যাবতীয় শিক্ষালাভের ক্ষেত্রে ব্যর্থতার মূল কারণই হল : একাগ্রতার অভাব। একাগ্রতা যার মনো বৈশি, সে-ই পৃথিবীতে অধিক জ্ঞানলাভে সমর্থ হয়। সেই হিসাবে অতীত ও বর্তমান সকল প্রতিভাশালী ব্যক্তির জীবনেই একাগ্রতার বিপুল প্রভাব পাওয়া যায়। এ-সব অবশিষ্ট পৃথক আলোচনার বিষয়। তবে শুরু আবৃত্তি কিন্তু অনেক সময় ঐ একাগ্রতালাভের অন্যতম উপায় হয়ে থাকে। তাই এই সুযোগে অমুরোধ জানাই,—চাঞ্চল্যকে যথাশক্তিতে দমন করে গানের ভিতরের স্বরূপ সংবলিত কথাগুলি আবৃত্তি করুন—দিনের পর দিন। আবশ্যক হলে মাসের পর মাস—এমন কি বছরের পর বছর চলুক না ঐ আবৃত্তিই। আবৃত্তি অবশ্য করতে হবে খুব স্বাভাবিক এবং খোলা গলায়* যাতে ধ্বনি-স্বাতন্ত্র্য অবাধে পারেন অনুভব কবতে,—সেইরূপে। তাহলে একাজের স্বফল নিজেই পাবেন হাতে-হাতে,—দেখবেন, জিব জড়তাশূন্য হয়ে বাক্যগুলি স্পষ্ট ও সাবলীলভাবে কণ্ঠে কী স্পন্দর ধ্বনিত হচ্ছে। তা শুনে যেমন আপনি মুগ্ধ হবেন—তেমনি আপনার শ্রোতারও। অতঃপর সেই ধ্বনিত উচ্চারণই যখন গানের ভিতরকার কথায় এবং সুরে প্রয়োগ করতে অভ্যস্ত হবেন তখন সেটাই হবে আপনার যথার্থ স্বাভাবিক উচ্চারণ। স্পষ্টতা এবং স্বাভাবিকতাই হল রবীন্দ্রসঙ্গীতের উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য।

ববীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের উচ্চারণ স্পষ্ট ও স্বাভাবিক করার জন্তে যে কত বেশি আবৃত্তি করতেন এবং সেজন্তে তাঁকে যে আয়াস স্বীকার করে স্থানিষ্টি রীতিনীতিও মেনে চলতে হত অনেকটা—সে ত আমরা তাঁর নিজ উক্তি থেকেই জেনেছি। অথচ পরিতাপের বিষয় এসব তথ্যের কোনো খোঁজই রাখেন না অনেকে,—রাখলেও তলিয়ে দেখেন না। ফলে নানা রকমের ভ্রান্তিতে পড়ে অনেক গায়ককে দেখা যায়, নিজের অজিত স্বাভাবিক স্পন্দর উচ্চারণটিকেও তাঁরা কেমন যেন আড়ষ্ট অস্বাভাবিক করে তোলেন ; অর্থাৎ কথা বলার স্বাভাবিক উচ্চারণকে পালটে অন্তর কাছ থেকে অস্বাভাবিক উপায়ে তাঁরা যে উচ্চারণটি কেবল গান গাইবার জন্তে সাময়িকভাবে গ্রহণ করেন—তাঁদের দ্বারা এর

* গলা চাপলেই সেখান থেকে কৃত্রিম ও বিকৃত স্বর বের হয়, উত্তম কণ্ঠের তৈরির পথে বাধা জন্মে পড়ে—এই জ্ঞানটা কণ্ঠ ব্যবহারকারী কথক, গায়ক, বক্তা, অভিনেতা, আবৃত্তিকার যাদেরই জীবনভোর-অনুভব ও শিক্ষাসাপেক্ষ। কারণ এই অভিজ্ঞতা-প্রাপ্তিবোধ এক-আধ দিনে আসে না কখনও।

প্রয়োগও ঘটে তদনুরূপ অস্বাভাবিক। কিন্তু গানে, এমন কি অভিনয়েও, সকল রকমের অস্বাভাবিকতা বর্জন এবং যতদূর সম্ভব তাকে স্বাভাবিক করা বা বিকৃত না-করার রীতিটি যে রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম তাঁর স্বদেশবাসীদের মধ্যে প্রবর্তনে বিশেষ উৎসাহী ও উত্তেজিত ছিলেন—এই ইতিহাসটুকু যদি গীত-শিক্ষার্থীরা এবং সব আলোচকেরা প্রথম থেকেই সম্যক অবহিত হন, তাহলে তাঁদের কাবো ভুল পথে যাবার আশংকা তেমন থাকে না—এবং এসম্পর্কিত আলোচনাটিও তাঁদের পক্ষে ক্রমশঃ সুন্দর সহজ ও বোধগম্য হয়ে ওঠে। তা নৈলে এ সমস্ত বিষয় ভাবা দিয়ে যথামত বোঝানো সুসাধ্য নয়;—বোঝাতে গেলেও সহজ যা, তা অনেক সময় কঠিন গোলমালে এমনকি দুর্বোধ্য হয়ে দাঁড়ায়। এই মন্তব্য অহুধাবনের জন্তে বর্তমান প্রবন্ধের ভূমিকাটুকুর প্রতি পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি।

তবে সর্বশেষে এটুকুমাত্র স্থানচিত্তভাবে বলা যায়, যে, রবীন্দ্রসঙ্গীতে উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্য অপ্রাসক্তিকভাবে জানবার এবং বুঝবার সহজতম পন্থা হল,—কাব্যকণ্ঠ স্বর্ণে শুনে বাখা। এবং এর প্রেক্ষিতে তাহলে আসল বক্তব্য গিয়ে দাঁড়াচ্ছে—স্বয়ং কবি রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠ-নিঃসৃত উচ্চারণ যে-কবেই হোক আমাদের সর্বতোভাবে শ্রোতব্য;—এবং সেটা যাতে অম্লকরণীয়

কবিকণ্ঠ

অবশ্যশ্রোতব্য

না হয়ে প্রত্যেক শিক্ষার্থীর কাছে অম্লশীলনীয়-বিষয় হতে পারে—সেই

দিকেও দৃষ্টি রাখা সমানভাবে অবশ্যকর্তব্য। এই বক্তব্যটুকু, বিশেষত

রবীন্দ্রসঙ্গীত-চর্চায় ব্যাপারে যদি সকল গীতশিল্পীরা যথারীতি উপলব্ধি

করে চলতে পারেন তাহলে তাঁরা নিজেদের ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য কিংবা গায়কিকে, কখন-সখন আত্মবিশ্বস্তির কবলে পড়ে, রবীন্দ্রনাথেরই বৈশিষ্ট্য কিংবা গায়কি বলে চালিয়ে দেবার কাজে আপনা থেকেই নিজের সচেতন এবং সংযত বাথারও যে একটা সমুচিত শিক্ষা পাবেন—তাতে কোনো সন্দেহ নেই। প্রসঙ্গত আরো জেনে রাখতে হবে,—অগ্রের বৈশিষ্ট্যকে অম্লশীলন করে সে-সম্পর্কে জ্ঞান অর্জন করা যায় এবং তা assimilate করাও সম্ভব—অবশ্য নিজের বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে খাপ খাইয়ে (যাকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘স্বীকরণ’), কিন্তু এর অঙ্কঅম্লকরণ কিংবা নকল করতে গেলেই—সেটা হয়ে দাঁড়াবে বিসৃষ্ট caricature!

সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশপ্ৰীতি

কবি রবীন্দ্রনাথও এককালে সক্রিয় অংশ নিয়েছিলেন এদেশের রাজনীতিতে, তাঁর পিছনেও ছিল পুলিশের শ্রেনদৃষ্টি—যে কারণে দেশের অনেক গণ্যমান্য রাজকর্মচারীরা, লেখাপড়া শেখাবার জন্তে রবীন্দ্রনাথের স্কুলে নিজের ছেলে-মেয়েদের পাঠাতে যে শুধু ভয় পেতেন তা নয়—উপর থেকেও তাঁদের প্রতি কঠোর নির্দেশ ছিল, না পাঠাবার। এটা, ১৮৭৭ সালের ভাড়াতবর্ষে সেই ব্রিটিশ আমলে বিংশ শতাব্দীর শুরুতে যে স্বদেশীয়ুগের সূত্রপাত,—তখনকার ব্যাপার বলা হচ্ছে। আজ তা অনেকটা রূপকথার মত শোনায় বটে, আর বস্তুতপক্ষে পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের জীবনকথাতেই কি আর তাঁর স্বদেশবাসীরা এ সব কথা যথোচিত

মনে রাখতে পেরেছিলেন?—বোধকরি না। কারণ, এরও অনেক বৎসরকাল বাদে স্পষ্ট মনে পড়ে, মহাত্মা গান্ধী-প্রবর্তিত সত্যগ্রহ আন্দোলনের সময় প্রবন্ধলেখক শান্তিনিকেতনের ছাত্র—তখন আশ্রমের বাইরে এলেই অহুযোগের পর অহুযোগ শুনেছি: তোমাদের গুরুদেব কেন দেশের কাজে নামছেন না?—হেন তেন কত প্রশ্ন!—বয়স তখন অল্প, অবাচীন ত বটেই, তাই, ঐ-সব শুনে শুনে নিজের মনের মধ্যেই নিরুত্তর গতিতে পাট। প্রশ্নেরও ভিড় জমত তেমনি: হায় রে,—দেশের জাতীয় আন্দোলনের মূল উৎস যে কোথায়, এর পটভূমি নির্মাতাই বা কে—এসব নিয়ে কি আর, অহুযোগকারীদের মধ্যে যারা তখন বয়সে প্রবীন জ্ঞানী ছিলেন, তাঁরাও ভাবতেন না কিছু?—তাঁরা কিছু ভাবুন বা না-ই ভাবুন—সেকথা এখন থাক। কিন্তু আমাদের এই প্রসঙ্গে, একনি সবিস্তারে সম্ভব না হলেও, মোটামুটিভাবে অবশিষ্ট জানা দরকার:—

(স্বদেশী আন্দোলন শুরু হয় বঙ্গভঙ্গের পর ১৯০৫ সালে। ব্রিটিশ-শাসনের বিরুদ্ধে, বলা যেতে পারে, সেই আমাদের প্রত্যক্ষ সংগ্রামের যুগ।

কিন্তু তারও আগে আমরা কি ভাবে ছিলাম?

“বস্তুত, সে-সময়টা স্বদেশ প্রেমের সময় নয়। তখন শিক্ষিত লোকে দেশের ভাষা এবং দেশের ভাব উভয়কেই দুবে ঠেকাইয়া বাধিয়াছিলেন,”—রবীন্দ্রনাথের এই সামান্য উক্তিটুকু মনেই দেশের তৎকালীন পরিস্থিতি স্পষ্ট আঁকা হয়ে আছে। তবে কলকাতার জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে ছিল এই পরিস্থিতির লক্ষণীয় ব্যতিক্রম। সে বাড়ির পরিজনদেরা শৈশবকাল থেকেই স্বদেশের জন্তে বেদনাব অহুভূতি নিয়ে বেড়ে উঠছিলেন,—একটু পিছনে

তাকালে এম মূল কারণটিও বোঝা যায়। রবীন্দ্রনাথের পিতামহ

জাতীয় বৈশিষ্ট্যের
মহাদা রক্ষায়
ঈশ্বরপরিবার

প্রিন্স দ্বারকানাথ ঠাকুরের নামটাই ছিল, সেকালের অভিজাত মহলে ভারী রোমান্টিক। তিনি যেমন খুব বড়ো রকমের ধনী ও শৌখিন ছিলেন, তেমনি লক্ষ লক্ষ টাকা অকাতরে দান করে গেছেন দেশের

মঙ্গলার্থে। সে-যুগে ভারতীয় জাতীয় বৈশিষ্ট্যের মহাদা অক্ষুণ্ণ রাখার প্রতি তাঁর অন্তরের স্পন্দিতবোধ, তাঁর প্রতিটি চাল-চলনে সুপরিলক্ষিত হত,—এসবের আরো পরিষ্কার বিশদ বর্ণনা আমরা পেতে পারি, যদি দেশের ও বিদেশের তৎকালীন ইতিহাস মনোযোগ সহকারে খুঁজি। বিলেতে গিয়ে সেখানকার বহু বিশিষ্ট উচ্চসম্ভ্রান্ত সমাজে বৎসরকাল কাটিয়ে এসেও দ্বারকানাথ ইংবেজের পোশাক পরে দেশে ফিরেন নি;—এমন কি সেদেশে থাকাকালীনও নিজের জাতীয় পোশাক পরিচ্ছদই ব্যবহার করতেন—এই দৃষ্টান্ত, ছিল ঠাকুরপরিবারে সঙ্গীত, তাঁদের সবাইকে চিরকাল অহুপ্রাণিত করেছে। আবার অগ্রদিকের রবীন্দ্রনাথের পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের চরিত্রে স্বদেশিকতার দীপ্ত প্রকাশের বিষয় যখন আমরা স্মরণ করি তখন সেখানেও দেখতে পাই,—ইংরেজি ভাষা খুব ভাল করে জেনে এবং শিখেও দেবেন্দ্রনাথ কিন্তু বাংলার তথা স্বীয় মাতৃভাষার উন্নতি এবং সমৃদ্ধি সম্পর্কে তাঁর

বোবনের সূচনা থেকেই গভীরভাবে সচেতন হয়ে ওঠেন। স্বজাতি আত্মীয়জনের মধ্যে ইংরেজিভাষায় সাধারণ কথাবার্তা বলা কি চিঠিপত্র লেখা ত দূরের কথা—বাঙালী-সমাগত কোনো সভাসমিতিতে পর্যন্ত ইংরেজিতে বক্তৃতা দেবার বিরোধী ছিলেন। দেবেন্দ্রনাথ। অথচ তখনকার দিনে ঐ ইংরেজিতে বক্তৃতা দেওয়াই ছিল এদেশবাসীদের অভিজাত্য ও উচ্চশিক্ষা প্রদর্শনের অগ্রতম মানদণ্ড। দেবেন্দ্রনাথ অতি সম্ভ্রান্ত অভিজাত হয়েও তা জরুজপ করেন নি। (সকল বিষয়ের চর্চা মাতৃভাষায় সাধিত হোক—এই ছিল তাঁর জীবনের আকাঙ্ক্ষা।) এসবের বিবরণ যেমন অনেকের লেখাতেই পাওয়া যায়—তেমনি আ'ছ রবীন্দ্রনাথের জীবনস্মৃতির পৃষ্ঠায়ও। সেখান থেকেই অংশবিশেষের উদ্ধৃতি নিচ্ছি এখানে। কবি জানাচ্ছেন : “বাহির হইতে দেখিলে আমাদের পরিবারে অনেক বিদেশীপ্রথার চলন ছিল, কিন্তু আমাদের পরিবারের হৃদয়ের মধ্যে একটা স্বদেশাভিমান স্থির দীপ্তিতে জাগিতেছিল। (স্বদেশের প্রতি পিতৃদেবের যে একটি আন্তরিক শ্রদ্ধা তাঁহার জীবনের সকল প্রকার বিপ্লবের মধ্যেও অক্ষুণ্ণ ছিল, তাহাই আমাদের পরিবারস্থ সকলের মধ্যে একটি প্রবল স্বদেশপ্রেম সঞ্চার করিয়া রাখিয়াছিল।) ... আমাদের বাড়িতে দাদারা চিরকাল মাতৃভাষার চর্চা করিয়া আসিয়াছেন। ... আমরা আপনা-আপনির মধ্যে কেহ কাহাকে এবং পারস্পরকে কোনো বাঙালীকে ইংরাজি ভাষায় পত্র লিখি না—আমাদের এই আচরণটিকে যে বিশেষভাবে লিপিবদ্ধ করিবার যোগ্য বলিয়া জ্ঞান করিলাম, আশা কবি, একদা অদূর ভবিষ্যতে তাহা অত্যন্ত অদ্ভুত ও বিস্ময়াবহ বলিয়াই গণ্য হইবে। আমাদের পিতামহ ইংরাজ রাজপুরুষদ্বিগকে বেলগাছির বাগানে নিমন্ত্রণ করিয়া সর্বদা ভোজ্য দিভেন, একথা সকলেই জানেন। কিন্তু ভুলিয়াছি, তিনি পিতাকে নিষেধ করিয়া গিয়াছিলেন যে, ইংরাজকে যেন খানা দেওয়া না হয়। তাহার পব হইতে ইংরাজের সহিত সংশ্রব আব আমাদের নাই, এবং পিতামহের আমল হইতে আজ পর্যন্ত সরকারের নিকট হইতে খেতাব-লোনুপতার উপসর্গ আমাদের পরিবারে দেখা দেয় নাই। ... আমাদের বাড়ির সাহায্যে ‘হিন্দুমেলা’ বলিয়া একটি মেলা সৃষ্ট হইয়াছিল*। ... ভারতবর্ষকে স্বদেশ বলিয়া ভক্তির সহিত উপলব্ধির স্রোত সেই প্রথম হয়।”

হিন্দুমেলাটির উদ্বোধন তারিখ হল ১৮৬৭ সালের ১২ই এপ্রিল। রবীন্দ্রনাথ তখন শিশুশ্রেণীর বৈকি। কলকাতার উপকণ্ঠে কোনো এক উত্তানে হিন্দুমেলা বসত সেই মেলা। প্রথম কয় বৎসর, চৈত্রসংক্রান্তির দিনে মেলাটি অল্পটিত হত বলে, এর নাম ছিল ‘চৈত্রমেলা’; পরে এই নাম বদলে ‘হিন্দুমেলা’ রাখা হয়। উদ্দেশ্য ছিল, এখানে জাতীয়সংগীত কবিতাপাঠ, ক্রীড়াকৌতুক ও বক্তৃতাতির মাধ্যমে

*এই মেলার পরিকল্পনাটি রাজনারায়ণ বসুর। মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের আশুকুল্যে ৭ আগষ্ট ১৮৬৫ তারিখে প্রথম প্রকাশিত ‘ভ্রামরাল পোপার’ পত্রের সম্পাদক নবগোপাল ঘিষের উদ্যোগে ও গণেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আশুকুল্যে ও উৎসাহে ইহার প্রতিষ্ঠা হয়। জোড়ানীকো ঠাকুর-পরিবারের নিকট এই স্বদেশীমেলা অংশব-ধকারে কষ্ট—(জীবনস্মৃতি। গ্রন্থপরিচয় পৃ ১৮৯)।

জনগণের চিত্তে দেশাহুয়াগ উদ্দীপিত করা। সেই মেলায় বোগ্য গুণিজনেরা পুরস্কৃতও হতেন। জোড়াসাঁকোর ঠাকুরপরিবারই ছিলেন একাজে বিশেষ উদ্যোগী—‘ঐজ্ঞেজ্ঞনাথ, গণেজ্ঞনাথ, সত্যোজ্ঞনাথ, জ্যোতিবিক্রনাথ, গুণেজ্ঞনাথ—এঁরা ঐ উপলক্ষ্যে স্বদেশীগান রচনা করতেন। উল্লেখ্য, সত্যোজ্ঞনাথ-রচিত ‘মিলে সবে ভারতসম্ভান’, গণেজ্ঞনাথ-রচিত ‘লজ্জায় ভারতযশ গাইব কী করে’ এবং ঐজ্ঞেজ্ঞনাথ-রচিত ‘মলিন মুখচন্দ্রমা ভারত তোমারি’—এই গানগুলি হিন্দুমেলায় অধিবেশনে গাওয়া হয় এবং বিশেষ প্রশংসা অর্জন করে।

এই হিন্দুমেলাতেই, ১৮৭৫ সালের ১১ই ফেব্রুয়ারী বৃহস্পতিবার দিন রবীন্দ্রনাথকে সর্বপ্রথম সাধারণের সমুখে আত্মপ্রকাশ করতে দেখা যায়।—ঐ বিশেষ তারিখটা আমাদের অবশ্যস্মরণীয় এইজন্তে, যে, মাত্র তেরো বৎসরের বালক রবীন্দ্রনাথ স্বরচিত ‘হিন্দুমেলায় উপহার’ শীর্ষক হৃদীর্ঘ কাব্যটাটি স্থিতি থেকে আবৃত্তি করে উপস্থিত শ্রোতাদের সেখানে মুগ্ধ করেন।

ঠিক সেই সময় জোড়াসাঁকোর বাড়িতে ‘সঙ্গীবনোসভা’ নামে আরেকটি সভা গড়ে উঠেছিল জ্যোতিরিন্দ্রনাথের উদ্যোগে। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় : “ইহা স্বদেশিকের সভা।

সঙ্গীবনী সভা

কলিবার্তার এক গলির মধ্যে এক পোড়ো বাড়িতে সেই সভা বসিত। সেই সভার সমস্ত অনুষ্ঠান রহস্তে আবৃত ছিল।... ষার

আমাদের রুদ্ধ, বর আমাদের অন্ধকার, দীক্ষা আমাদের স্বক্ৰম্ভে, কথা আমাদের চুপিচুপি— ইহাতেই সকলের রোমহর্ষণ হইত, আর বেশি-কিছুই প্রয়োজন ছিল না।—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৭৮)। এই সম্পর্কে আরো কিছু জ্ঞাতব্য তথ্য : “সভার অধ্যক্ষ ছিলেন বৃদ্ধ রাজনারায়ণ বসু। কিশোর রবীন্দ্রনাথও এই সভার সভ্য ছিলেন।...জাতীয় হিতকর ও উন্নতিকর সমস্ত কার্যই এই সভায় অনুষ্ঠিত হইবে, ইহাই সভার প্রধান উদ্দেশ্য ছিল।...আদি-ব্রাহ্মসমাজ পুস্তকাগার হইতে লাল-রেশমে-জড়ানো বেদমন্ত্রের একখানা পুঁথি এই সভায় আনিয়া রাখা হইয়াছিল। টেবিলের দুইপাশে দুইটি মড়ার মাথা থাকিত, তাহার দুইটি চক্কুকাটরে দুইটি মোমবাতি বসানো ছিল। মড়ার মাথাটি মৃত-ভারতের সাংকেতিক চিহ্ন। বাতি দুইটি জ্বলাইবার অর্থ এই যে, মৃত-ভারতে প্রাণ সঞ্চার করিতে হইবে ও তাহার জ্ঞানচকু ফুটাইয়া তুলিতে হইবে। এই ব্যাপারের ইহাই মূল কল্পনা। সভার প্রারম্ভে বেদমন্ত্র গীত হইত—সংগচ্ছধ্বম্ সংবদধ্বম্। সকলে সমন্বরে এই বেদমন্ত্র গান করার পর তবে সভার কার্য (অর্থাৎ কিনা গল্পগুজব) আরম্ভ হইত। কার্য-বিবরণী জ্যোতিবাবুর উদ্ভাবিত এক গুপ্তভাষায় লিখিত হইত।—(জীবনস্মৃতি পৃ ১১৭)।

উল্লিখিত হিন্দুমেলা এবং বিশেষ করে ‘সঙ্গীবনোসভা’র ক্রিয়াকলাপ বালক রবীন্দ্রনাথকে এত বেশি অভিভূত করেছিল যে, এরই উৎসাহে তিনি বলছেন একজায়গায়,—তঁার মনে হত তিনি যেন সর্বক্ষণ উড়ে চলেছেন এবং সঙ্গে সঙ্গে তাঁর দলের অগ্ৰেবাও। লজ্জা ভয় সংকোচ তখন কিছুই তাঁদের ছিল না।

এমনভর পরিবেশে জাতীয়সংগীত রচনায় উৎসুক হলেন রবীন্দ্রনাথ, লিখলেন :

‘ভারত রে, তোর কলঙ্কিত পরমাণুরাশি—

যতদিন সিঁদ্ধ না কেলিবে গ্রাসি—ততদিন তুই কাঁদ-রে ।’

অশ্রুত লিখলেন আর একটা :

‘তোমারি তরে, মা মগিছ এ দেহ । তোমারি তরে, মা, মগিছ প্রাণ ।

তোমারি শোকে এ আঁধি বরষিবে, এ-বীণা তোমারই গাহিবে গান ॥’

সেকালের কবিরা যে-সব জাতীয়সংগীত রচনা করতেন সেগুলির মধ্যে সাধারণত এই ভাবটাই বেশি করে দেখানো হত, যে, পরাধীনতার চাপে তাঁদের জীবনযাত্রাটা যেন ঠিক মাহুকের দাবিদাওয়া অহুয়ারী সুসম্পন্ন হচ্ছে না । রবীন্দ্রনাথের গানেতেও তুলনা করে দেখলে সেই একই অহুভবের ছায়া কিছু-না-কিছু পাওয়া যায় বৈকি ; তাহলেও তাঁর প্রকাশভঙ্গীর মধ্যে যে স্বকীয় বৈশিষ্ট্য ও অভিনবত্ব তৎকালেই ফুটে উঠেছিল সেটা বিশেষভাবে লক্ষণীয় বিষয় । এখানে আরো মনে রাখতে হবে, রবীন্দ্রনাথ তখন রীতিমত বালক—বয়স তাঁর ১৩’কি ১৪ মাত্র । সেই বয়সেই তিনি আরো লিখলেন :—“আমি বিবাদিনী বীণা, আমায় সখী, গা গো সেই সব পুরানো গান—”

অহুমান করা যায়,—এ গানগুলি ‘সম্ভাবনাসভা’র উষ্ণ আবহাওয়ার মধ্যেই রচিত । এই ধরনের আরো অনেক স্বদেশীগান হরত কবি লিখেছিলেন, কিন্তু ব্যাপকভাবে ব্যবহাব করা হয়নি বলে সেগুলি প্রায় অশ্রুতই থেকে গেছে—কলত আমরা আজ গবেষণা কবে-করে সে-সব খুঁজে বের করছি । তবে ঐ সময়ের কাছাকাছি আরো যে সব গান তিনি লিখেছিলেন—তার মধ্যে একশ্রুতই বাধিয়াছি” গানটির নাম উল্লেখযোগ্য, যা আজকেব দিনেও দেশবাসীর কণ্ঠে নূতন উদ্দীপনা নিয়ে ধ্বনিত হতে শোনা যায়—এর কথার মধ্যে সম্ভবত্বতার এবং সুরের মধ্যে কতক উত্তেজনার আভাস আছে বলেই বোধ করি ।

সেই সময়ে উপাসনার উদ্দেশ্যে রবীন্দ্রনাথ যে সব গান লিখতেন তাতেও তাঁর দেশভক্তির পরিচয় স্পষ্ট ভাবেই প্রকাশ পেত, যেমন,—‘শোনো শোনো আমাদেব বাধা’, ‘একি অন্ধকার এ-ভারতভূমি’, ‘দেশে দেশে ভ্রমি তব দুঃখগান গাহিয়ে’, ‘কেন চেয়ে আছি গো মা’, ‘একবার তোরা মা বলিয়া ডাক’ ইত্যাদি গান । এবং এগুলি প্রায় রচিত এবং গীত হয়েছিল উনবিংশ শতাব্দীর শেষাংশে । তাছাড়া রবীন্দ্ররচিত “জনগণমন” গানটির কথা এবং সুর আজ এ-পৃথিবীর কে না জানে ! এটিও

উপাসনারই গান এবং পূর্ণমাত্রায় দেশাত্মবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত—
জনগণমন-অধিনায়ক

মন দিয়ে পড়তে জানলে তা পরিকার বোঝা যায় । প্রথম এটি ছাপা হয় ব্রহ্মসঙ্গীত হিসাবে তৎকালীন তত্ত্ববোধিনীপত্রিকায়, কবি তখন এর শিরোনাম দেন ‘ভারত বিধাতা’ । অবশ্য এ-গান লেখা হয়েছিল আরো কয়েক বৎসর পরে—বিশ শতকের প্রথমভাগে ;—সেটা যথাস্থলে উল্লেখ করা হবে । তার আগে উপরে

দেওয়া বর্ণনাবলীর পরিপ্রেক্ষিতে এই সিদ্ধান্ত স্থানচিত্তভাবে নেওয়া যায়, যে, আমাদের সেই প্রথমোক্ত ১৯০৫ সালের স্বদেশী-আন্দোলন শুরু হবার অনেককাল আগে থেকেই কিন্তু রবীন্দ্রনাথ জাতীয়সঙ্গীত রচনায় হাত দিয়েছিলেন। সেই ঊনবিংশ শতাব্দীতেই অর্থাৎ ১৮৯২ ? (বাৎ ১২৯৯) সালের ভিতরেই তাঁর রচিত বেশ কয়টি গান বিশেষ জনপ্রিয়তা নিয়ে পরবর্তী ১৯০৫, এমন কি আরো বহুকাল পরের ১৯২১ সালের জাতীয়-আন্দোলনেও গাওয়া হতে শোনা গেছে—তার এক মোটামুটি তালিকা এই :

‘আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে ॥’ আনন্দধ্বনি জাগাও গগনে

‘আগে চল আগে চল তাই ॥’ একবার তোর মা বলিয়া ডাক

‘আমায় বল না গাহিতে বল না ॥’ তবু পারিনে সপিতে প্রাণ

এ গানগুলিকে কবি নিজের বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন সভাসমিতিতে এবং সমাজের উৎসবাদিতে গেয়ে লোকপ্রিয় করে তুলেছিলেন বলে জানা যায়। যথা, ১৮৮৬ সালের ডিসেম্বর মাসে যে কংগ্রেস অধিবেশন বসে কলকাতায়,—সেখানে উদ্বোধনসঙ্গীত হিসাবে কবি স্বয়ং অত্র উল্লিখিত ‘আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে’ গানটি রামপ্রসাদী সুরে গেয়ে

শোনান। ঐ একই বৎসরে ‘আগে-চল’ এবং ‘তবু পারিনে সপিতে

আমায় বল না
গাহিতে বল না

প্রাণ’ এ দুটি গান গেয়েছিলেন কলকাতায় এক ছাত্রসম্মেলনে।

‘আমায় বল না গাহিতে’—এ গানটি একাধিক জায়গায় বিশেষ উপলক্ষ্যেই গেয়েছেন তিনি। এর রচনাব ইতিহাসটুকু কবি তাঁর কোন এক পত্র আমাদের জানিয়েছেন : “সে বহুদিন পূর্বের কথা। তখনকার দিনে আমাদের রাষ্ট্রনায়কদের অঞ্জলি তোলা ছিল বাজপ্রাসাদের দুর্গম উচ্চাশ্রয় থেকে প্রসাদকণা বর্ষণের প্রত্যাশায়। একদা কোনো জায়গায় তাঁদের কয়েক জনের সাক্ষাৎবৈঠক বসবার কথা ছিল। তাঁদের দূত ছিলেন আমার পরিচিত এক ব্যক্তি। আমাব প্রবল অসম্মতি সত্ত্বেও তিনি বারবার করে বলতে লাগলেন আমি না-গেলে আসর জমবে না। শেষ পর্যন্ত... যেতে হল। ঠিক যাবার পূর্বক্ষেণেই আমি...রচনা করেছিলেম—‘আমায় বোলো না গাহিতে’ ইত্যাদি। এই গান গাবার পরে আর আসর জমল না।* সভাস্থগণ খুশি হন নি”—(রবীন্দ্র রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১০১৪)।

‘বাই হোক—এমনি করে গান রচনার ভিতর দিয়ে ক্রমশঃ দেশবাসীর চিত্তকে যে কী এক তীব্র স্বদেশাভিভূতিতে জাগিয়ে তুলেছিলেন রবীন্দ্রনাথ,—সে-সবের পূর্বারম্ভ ইতিহাস এই ছোট প্রবন্ধে লিখে জানানো যায় না। শুধু ত গানে নয়, ১৯১৯ সালে পাক্কা

* আসর না জমার হেতু ঐ গানের মধ্যেই পাঁচ ভাবার উল্লেখিত ছিল,—রবীন্দ্রনাথ উক্ত ঘটনার বিশদ বর্ণনা দিয়ে লিখেছেন : “বাঁবা গাইলেন ‘আমায় বোলো না গাহিতে বোলো না। একি শুধু হাসিখেলো, প্রমোদের মেলা, শুধু মিছে কথা-ছলনা ?’.....গান শুনে সকলে তক্ত। ডিনারপাটি মাটি হয়ে গেল। মৃৎ বিবর করে একে একে সবাই চলে গেলেন”—(পিতৃস্মৃতি, পৃ ১১)।

জালিয়ানওয়ালাবাগের অনাচারের প্রতিবাদে 'ব্রিটিশ-প্রদত্ত' 'ছাত্র' উপাধি ত্যাগ করে তিনি যে স্বদেশপ্রীতির জলন্ত স্বাক্ষর রেখে গেছেন—সে খবর ত আর কারুর অজানা নেই।

কিন্তু এরও অনেক আগে ১৯০০ সালে 'বঙ্গদর্শন' কাগজে রবীন্দ্রনাথ তাঁর দেশভক্তির মূলমন্ত্র প্রচারে আত্মনিয়োগ করেছিলেন পূর্ণোচ্চমে। গানের পর গান লেখা ত তাঁর চলতই, তাছাড়া এই 'বঙ্গদর্শন'—এরই মাধ্যমে প্রবন্ধের পর প্রবন্ধ লিখে তিনি সকলের সামনে তুলে ধরেছিলেন ভারতের অতীত গৌরব, তার সভ্যতা ও সংস্কৃতির যাবতীয় কাহিনী। যারা ছিলেন তখন পাশ্চাত্য রাজনীতির মোহগ্রস্ত শিক্ষিত দেশবাসী—তাদেরই স্নিয়েছিলেন নানা কথা। এ সবার হৃদয় প্রত্যক্ষ বর্ণনা পাওয়া যায় শ্রীপ্রফুল্লকুমার সরকার-রচিত 'জাতীয় আন্দোলনে রবীন্দ্রনাথ'-শীর্ষক প্রবন্ধে—[দেশ, ১ মে ১৯৪২], তা' থেকে কিয়দংশ প্রাসঙ্গিকবোধে এখানে উদ্ধার করছি :

“তখনকার দিনে যুবক ছাত্রসম্প্রদায়ের, রবীন্দ্রনাথের প্রতি প্রবল আকর্ষণ ছিল। তাহারা সর্বপ্রকারে তাঁহার অনুকরণ করিতে চেষ্টা করিত, তাঁহার কথায় উত্তীত-বসিত বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। আর সেইসময়ে বাংলার ভাব ও চিন্তাজগতের নেতৃত্ব প্রধানত রবীন্দ্রনাথই গ্রহণ করিয়াছিলেন। তিনি প্রায়ই সভায় প্রবন্ধ পাঠ বা বক্তৃতা করিতেন। সেই সমস্ত সভায় এত ভীড় হইত যে, বহুলোককে হতাশ হইয়া ফিরিতে হইত। এই জন্য রবীন্দ্রনাথকে এক একটি প্রবন্ধপাঠ বা বক্তৃতা ২১৩ বার সভা করিয়া করিতে হইত। তখনও বঙ্গভঙ্গ হয় নাই,—স্বদেশী আন্দোলনও আরম্ভ হয় নাই। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁহার গান বক্তৃতা ও প্রবন্ধের দ্বারা সেই সব ভাববিপ্লবের বাজ পূর্ব হইতেই যুবকগণের চিন্তে-বপন কবিতেছিলেন।”

✓ আমরাও বাস্তবক্ষেত্রে তাইজ্ঞে দেখতে পাই,—যখন ১৯০৫ সালের ১৬ই অক্টোবর তারিখে বঙ্গচ্ছেদ সিদ্ধান্ত ঘোষিত হল তখন সেই দিনটিকে স্মরণীয় করে রাখার জন্তে কবি তাঁব দেশবাসীকে কাছে একটি সক্রিয় আবেদন প্রচার রাখি-বন্ধন করে বলেন : “বাংলাদেশ আইনের দ্বারা বিভক্ত হইবে। কিন্তু ঈশ্বর যে বাঙালিকে বিচ্ছিন্ন করেন নাই তাহাই বিশেষরূপে স্মরণ ও প্রচার করিবার জন্ত এই দিনকে আমরা বাঙালির রাধিবন্ধনের দিন করিয়া, পরম্পরের হাতে হরিদ্রাবর্ণের নুতন রাধিয়া দিব। রাধিবন্ধনের মন্ত্রটি এই,—‘ভাই ভাই এক ঠাই’।” অর্থাৎ একান্তভাবে বিশেষ উত্তোগী হয়ে—রবীন্দ্রনাথই প্রবর্তন করলেন ‘রাধি-বন্ধন’ অঙ্গষ্ঠান। ‘বাংলার মাটি বাংলার জল’ গানটি ঐ উপলক্ষেই লিখলেন তিনি। তৎকালে কবি রবীন্দ্রনাথের প্রতি জনসম্মুখধারণের গভীর ও অকৃত্রিম ভালবাসার নিদর্শন আরো স্পষ্টভাবে বোঝা যায়—এরই অল্পবর্তী ঘটনা থেকে। রাধি-বন্ধনের দিন, প্রাতে ‘বন্দে মাতরম্-সম্প্রদায়ের’ সঙ্গে নগ্নপদে গঙ্গাস্নান করতে যান রবীন্দ্রনাথ, ফিরবার পথে রাস্তায় হিন্দু-মুসলমান জাতিবর্ণ নির্বিচারে বাকে পেয়েছেন সামনে তারই হাতে রাধি পরিয়ে

দিয়েছেন। কেউ কিছু প্রতিবাদ করা ত দুয়ের কথা,—শোনা যায়, সবাই তাঁর সঙ্গে সানন্দে হাত মিলিয়েছিল সেদিন। ঐ একই দিন অপরাহ্নে রবীন্দ্রনাথেরই লেখা ‘ওদের বাঁধন যতই শক্ত হবে ততই বাঁধন টুটবে’ এবং ‘বিধির বাঁধন কাটিবে তুমি এমন শক্তিমান’—এই গান দুটি গেয়ে বিরাট শোভাযাত্রাও হয়েছিল কলকাতার রাস্তায়।

এ হল সেই ১৯০৫ সালের কথা।

গীতার্থী পাঠকেরা যদি এ-সব চলে যাওয়া দিনের ছবি মোটামুটিভাবে ঐঁকে নিতে পারেন নিজেদের মনের মধ্যে, তাহলে রবীন্দ্ররচিত তৎকালীন দেশাত্মবোধক গানের মূল রসাস্বাদন তাঁদের পক্ষে অনায়াসলব্ধ হবেই, উপরন্তু দীর্ঘ অর্ধশতাব্দীকালের অনেক পরে আশ্চর্য এবং পরবর্তীযুগেও ঐ গানগুলি গেয়ে তেমনভাবে অহুপ্রাণিত হবেন ঠা—কেবলমাত্র সেই ভরসাতেই আগের বিবৃতি এত বিস্তৃত করে দেওয়া হ’ল এখানে।

আর প্রকৃতপক্ষে—কবিগুরুর জীবনে স্বদেশীগান রচনার এক প্রধান অধ্যায় ত সেই যুগটিই—বিশেষকরে ঐ বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সময়—তাঁর স্বদেশীগান দেশবাসীর অন্তরে যে উন্মাদনা উদ্দীপনার সৃষ্টি করেছিল—তা অধুনা, তৎকালিক অথবা বাংলাদেশের এক উজ্জল ঐতিহাসিক কাহিনীও বটে। স্বদেশিকতার প্রবল বহুায় তখন কী নিদারুণ ভাবেই না ঝাঁপিয়ে পড়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ—সে কথা আমাদের এখনও স্মরণ করিয়ে দেয় তাঁর রচিত নিম্নোক্ত তেজোদৃষ্ট গান সয়টি :

‘এবার তোর মবা গাঙে বান এসেছে ॥ আজ বাংলাদেশের হৃদয় হতে ॥ তোর আপনজনে ছাড়বে তোবে ॥ যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে ॥ যে তোমায় ছাড়ে ছাড়ুক ॥ বুক বেঁধে তুই দাড়া দেখি ॥ যদি তোর ভাবনা থাকে ॥ আমি ভয় করব না, ভয় করব না ॥ নিশিদিন ভরসা রাখিস ॥ ও আমার দেশের মাটি ॥ আমার সোনারবাংলা আমি তোমায় ভালবাসি ॥

এ গানগুলির অধিকাংশই কিন্তু বাউল সুরে গাঁথা। বাউল সুর বাংলার স্বকীয় সুর—সেই সুরের মাধ্যমে গানের বাণী সহজে মর্মকে স্পর্শ করে; আর তাই বোধকরি সর্বসাধারণে যাতে গাইতে পারে সেই উদ্দেশ্যেই কবি এই বিশেষ সুরটি যোজনা করেছিলেন তখন ওই গানগুলিতে। তাছাড়া কলকাতার বাইরে শিলাইদহ অঞ্চলে বাস করা কালীন এককালে রবীন্দ্রনাথ ‘বাউল’ গাইয়েদের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন যথেষ্ট—একথা কবি নিজেও বলেছেন, আমরাও এনিয়ে অগ্রত্ব আলোচনা করব। তাঁর তখনকাল রচিত স্বদেশীগান ‘বাউল’ নামে পুস্তকাকারেও ১৯০৫ সালেই প্রকাশিত হয়। প্রাসঙ্গিক আরেকটি মূল্যবান তথ্য পাওয়া যায় ত্রীসৌম্যোজ্ঞনাথ ঠাকুরের রচনায় : “স্বদেশীযুগেই রবীন্দ্রনাথ সর্বপ্রথম তাঁর গানগুলিকে লোকসংগীতের সুরে বসাতে সুরু করেন। আব এই সময় থেকেই তাঁর গান একটি স্বকীয়ত্ব লাভ করলো, মৌলিকত্ব লাভ করলো—যেটা তাঁর আগেকার গানে ছিলো না। গানে নবসৃষ্টির সূচনা এখন থেকেই সুরু হলো।”—(রবীন্দ্রনাথের গান, পৃ ৮০)

১৯০৬ সালে আমরা দেখি,—কবি রবীন্দ্রনাথের স্বকণ্ঠে গাওয়া :

সার্থক জনম আমার জন্মেছি এদেশে	নিশিদিন ভরসা রাখিস
আমরা পথে পথে যাব সারে-সারে	যে তোমায় ছাড়ে ছাড়ুক
এবার তোর মরাগাঙে বান এসেছে	যে তোরে পাগল বলে
যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে	যদি তোর ভাবনা থাকে
আজি বাংলাদেশের হৃদয় হতে	আপনি অবশ হলি, তবে
ও আমার দেশের মাটি	তোর আপন জনে ছাড়বে তোরে
বুক বেঁধে তুই দাঁড়া দেখি	ঘরে মুখ মলিন দেখে গলিস্ নে

এই গান ক'খানা রেকর্ড করে প্রচার করেন রবীন্দ্রনাথের ঘনিষ্ঠবন্ধু হেমেন্দ্রমোহন বসু, নিজস্ব H. Bose's PATHEPHONE রেকর্ডে। উপরোক্ত তালিকাটি অনুধাবন করলে বেশ বোঝা যায়, যে, তৎকালীন রচিত ঐ বিশেষ কয়টি স্বদেশীগান স্বয়ং কবির খুবই প্রিয় ছিল এবং তাঁর দেশপ্ৰীতি সম্পর্কীয় তাত্ত্বিক মনোভাবও এসবের মধ্যে সুপরিষ্কৃত। সম্ভবত ঐ একই কালে বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বন্দেমাতরম্’ গানটিও প্যাথিফোন-রেকর্ডে গেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের দেওয়া সুরে।

‘বন্দেমাতরম্’ গানটি বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের লেখা ‘আনন্দমঠ’ উপাখ্যানের অন্তর্গত। বঙ্কিমচন্দ্র নিজেই ঐ গানের সঙ্গে “মল্লার-কাওয়ালি তাল”—এর নাম উল্লেখ করে গিয়েছিলেন, কিন্তু সেই অঙ্গসারে গানটি কেউ গেয়েছেন কিংবা ঐ রাগতাল-আরোপিত অবস্থায় এর কোনো বাঁধা-স্বরলিপি আছে বলেও জানা যায় না। রবীন্দ্রনাথ একজায়গায় বলেছেন :

“আমিই সর্বপ্রথম বন্দেমাতরম্ সঙ্গীতের প্রথমাংশে সুরযোজনা
‘বন্দেমাতরম্’ গানে
সুরারোপ প্রদত্ত
করিয়াছিলাম এবং কংগ্রেসের প্রথম যুগের এক অধিবেশনে আমি
নিজেই কংগ্রেস-সমবেত জনতার সম্মুখে তাহা গান করিয়াছিলাম।

উহার প্রথমাংশে দেশমাতৃকার যেভাবে গুণবর্ণনা করা হইয়াছে তাহাতে সকলেরই উহার প্রতি আকৃষ্ট হওয়া বা উহা পাঠ করিয়া মুগ্ধ হওয়া স্বাভাবিক।...বন্দেমাতরম সঙ্গীতের সহিত আমাদের জাতীয়সংগ্রামের বহু ঘটনার স্মৃতি জড়িত থাকায় এবং ঐ সঙ্গীতের জন্ত বহুস্থানে বহুভাবে বহু দেশসেবককে নির্যাতন ভোগ করিতে হওয়ায় উহা জাতীয়সঙ্গীত রূপে এখন সকলে প্রীকার সহিত গান করিয়া থাকে...উহাকে এখন আর কোন জাতীয় অলুচান হইতে বাদ দেওয়া সম্ভবপর নহে”—(ভারতবর্ষ ১৩৪৪ অগ্রহায়ণ)।

বন্দেমাতরম গানে সুর দেওয়া সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ এ-সব কথা বলেছিলেন ১৯৩৭ সালে। তা এখানে সংকল্পন করলাম এই প্রত্যাশায়, যে, এর সাহায্যে কবিগুরু সুরে ও সঙ্গীতে স্বদেশভক্তির আসল রূপটি, পাঠকচক্ষে হয়ত স্পষ্টতর হতে পারে। ‘বন্দেমাতরম্’-গানে রবীন্দ্রনাথের সুরটি কিন্তু দেশ-রাগিণীতে রচিত। এই গানের তাবা এবং তার অভ্যন্তরবর্তী ভাবসমূহ-স্বারা অনুপ্রাণিত হয়ে ভারতবর্ষের আরো একাধিক

৯. গুলী সঙ্গীতজ্ঞস্বরকার এতে বিভিন্ন স্বর আরোপ করেছেন, গেয়েছেন এ-গান বিভিন্ন স্থলে—তার প্রমাণও পাওয়া যায় যথেষ্ট;—সে-সব পৃথকভাবে আলোচনার ও গবেষণার বিষয়। তবে ‘বন্দেমাতরম্’ আমাদের মধ্যে জাতীয় মহাসঙ্গীতের পবিত্র মর্যাদা লাভ করে এসেছে প্রচণ্ড বাধাবিপত্তির ভিতর দিয়ে,—এমনকি ‘বন্দেমাতরম্’ ধ্বনিটিও—সেই ব্রিটিশ শাসনাধীন-কাল থেকেই,—এই গৌরবের ইতিহাস অবিস্মরণীয়।

এবার আগের কাহিনীতে ফেরা যাক,—যেখানে বলেছিলাম—H. Bose's PATHEPHONE রেকর্ডেও ‘বন্দেমাতরম্’ গানটি গেয়েছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ। এই সম্পর্কে তখন ‘এইচ-বস্‌র রেকর্ড-তালিকা’য় যে বিজ্ঞপ্তিটুকু প্রচারিত হয়, তাও এখানে তথ্যসন্ধানীদের জন্যে তুলে দিচ্ছি :

36250 বন্দেমাতরম্

বঙ্গের গৌরব অমর বঙ্কিমচন্দ্রের প্রাণোন্মত্তকারী জাতীয় সঙ্গীত।

এতদুপরি স্বয়ং রবিবাবু তাহার গায়ক।

[এতৎসহ কর্কশের বর্ণনাও লিপিবদ্ধ পাওয়া যায়, দ্রঃ রবীন্দ্রসঙ্গীতস্বয়ং, পৃ ১১]

- উক্ত Mr. H. Bose কর্তৃক রবীন্দ্রনাথের তখনকার স্বকণ্ঠে গাওয়া গান কয়টি রেকর্ড করা সম্বন্ধে সবিস্তার ছবি ও প্রামাণিক তথ্যাদি সহ আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন “কবিকণ্ঠ” নামীয় গ্রন্থ-প্রণেতা সন্তোষকুমার দে ও কল্যাণবন্ধু ভট্টাচার্য। এঁরা সর্বজনের ধন্যবাদার্থ। অপিচ ১৯৭২ সালের ২৫, ২৬ এবং ২৭শে মার্চ তারিখে ‘গান্ধী-আয়োজিত রবীন্দ্রসঙ্গীত-সম্মেলন’র* স্মারকগ্রন্থের ৩৫ পৃষ্ঠায় শ্রীসন্তোষকুমার দে লিখেছেন : “বহুদিন অব্যবহৃত গুদাম ঘরের পরিত্যক্ত বাজের মধ্যে, অজ্ঞাত নানা টুকিটাকির মধ্যে, রবীন্দ্রনাথের নিজকণ্ঠের বন্দেমাতরম্ গানটির রেকর্ডখানি পাওয়া যায়।...তখন ঐ রেকর্ডখানির ছবি তুলে ‘কবিকণ্ঠ’ গ্রন্থে দিয়ে এই মহামূল্যবান রেকর্ডটির প্রতি জনসাধারণের দৃষ্টি আকর্ষণ করি, অমৃতবাজার পত্রিকার পূজা-সংখ্যাতেও সচিত্র শ্রবণে বিষয়টি আলোচনা করি। পরে বহু কাঁঠখড় পুড়িয়ে ভারত-সরকারের চৈতন্য উদয় করাবার পর ঐ সূপ্রাচীন এবং একান্ত দুর্লভ মহামূল্যবান রেকর্ডখানির ‘টেপ’ রেকর্ড তৈরী করিয়ে আকাশবাণীর হাতে দেওয়া হয় এবং কলকাতায় ‘রবীন্দ্র-সদন’ ভবনটির উদ্বোধনে সর্বপ্রথম সেই টেপ্ বাজিয়ে জনসাধারণকে শোনানো হয়”—ইত্যাদি।

কিন্তু আমরা ভেবে যুগপৎ দুঃখিত এবং আশ্চর্য হই,—সেই টেপটি ‘রবীন্দ্র-সদন’

- ১০ উদ্বোধন উপলক্ষে ১৯৬১ (?) সালে সহসা একবারই শোনানো হয়েছিল বটে, আর

*এই ঐতিহাসিক সম্মেলন অনুষ্ঠিত হয় দাঁকণ কলিকাতার ‘অবন-মহলে’। এর উপলক্ষে সমিতিতে ছিলেন সর্বশ্রী দৌলেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হিরণ্ময় বন্দ্যোপাধ্যায়, সন্তোষকুমার ঘোষ, বিমান ঘোষ, রণজিৎকুমার সেন, কিরণশর্মা দে;—এবং স্বর্ধনয় রায় ও সন্তোষ ঠাকুর ছিলেন এর যুগ্ম-আয়োজক।

বোধকরি শোনানো হয় নি। এরপরে বেশ কয়েকটা বৎসর গড়িয়ে গেছে—সুতরাং এই রেকর্ডখানির অস্তিত্ব সম্পর্কেই যে দেশবাসী অনেকের ধারণা আজ নিতান্ত শোচনীয় ভাবে অস্পষ্ট হয়ে এসেছে—সেটা নির্ভুলভাবে অনুমান করা যায়।, কিন্তু আরো ভবিষ্যতেও যদি এমনি করে চলতে থাকে তাহলে কাজটা খুব সমুচিত হবে কি,—তা এখন থেকেই প্রত্যেকের অনুভব করা দরকার। মোটেরউপর—কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের স্বকণ্ঠে গাওয়া ‘বন্দেমাতরম্’ গানের রেকর্ডটি আবিষ্কৃত হয়েছে—আমাদের কাছে এত স্নদের প্রগতির যুগেতে,—তা যে কোন অজ্ঞাত কারণে অনাবিষ্কৃতের মতই থেকে গেল—এটাই বড়ো আপশোষের কথা! তবে সকলে জানেন,—অধুনা স্বাধীন ভারতের রাষ্ট্রীয়সঙ্গীতের মর্যাদা লাভ করেছে বঙ্কিমচন্দ্রের এই ‘বন্দেমাতরম্’ গান এবং এর অনুমোদিত সুরটি কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের। সুতরাং বিশেষ করে এই-তথ্যের প্রেক্ষিতে এবং কবির দেওয়া সুরের প্রামাণিকতা বিচারের উদ্দেশ্যে কবির স্বকণ্ঠে গাওয়া রেকর্ডখানি তাঁর স্বদেশবাসী সকলেরই অন্তত কানে শুনে রাখারও যে বিশেষ গুরুত্ব আছে—একথার বোধকরি আলাদা ব্যাখ্যার প্রয়োজন পড়ে না*।

কিন্তু বলছিলাম এইচ-বসুর প্যাথিকোন-রেকর্ডে কবিকণ্ঠে গাওয়া উক্ত ‘বন্দেমাতরম্’ গানটি ছাড়া অগ্নাগ্ন রেকর্ডগুলি আমাদের দুর্ভাগ্যবশতঃ অনেককাল আগেই নানা কারণে বিনষ্ট হয়ে যায়। সে-সময়কার পুলিশের দৌরাস্ত্র্য এর একটি বিশেষ কারণ বটে। এমনতর সব উৎপাতের সম্মুখীন হয়েও কিন্তু জাতীয়সংগীত রচনার কাজে রবীন্দ্রনাথ কখনো নিরস্ত হননি। এর পরেও বিভিন্ন সময়ে তাঁর লেখনী বাংলার সেই অগ্নিময় দিনে মাতৃভূমি ও দেশবাসীর উদ্দেশ্যে কত স্বদেশভক্তির গান যে সৃষ্টি করেছিল, তা সঠিক এবং ধারাবাহিক ভাবে নির্ণয় করা খুব সহজ কাজ নয়। তবে পূর্বে উল্লেখিত গানগুলি ছাড়া অবশ্যস্বরণীয় এবং গেয় হিসাবে আরো কয়টি মাত্র গানের নাম এখানে সংযোজিত হল। যথা :

আমরা পথে পথে যাব সারে সারে ॥ এখন আর দেরি নয় ॥ জননীর দ্বারে আজি
ঐ ॥ সার্থক জনম আমার ॥ অয়ি ভুবনমনোমোহিনী ॥ আমাদের যাত্রা হল শুরু ॥
এ ভারতে রাখ নিত্য, প্রভু ॥ ওরে নূতন যুগের ভোরে ॥ চল যাই চল ॥ জনগণমন-
অধিনায়ক জয়হে ॥ দেশ দেশ নন্দিত করি ॥ দেশে দেশে ভ্রমি তব হৃথগান

*বন্দেমাতরম্ গানের একটি সুর ধৃত আছে H. 570 হিন্দুস্থান রেকর্ডে,—তার লেবেলে লেখা “Specially trained by Dr. Rabindranath Tagore ...Musical Direction by Sj Haripada Chatterjee” ইত্যাদি। রেকর্ডটি শ্রোতব্য ত নিশ্চয়ই—বিশেষত এইকারণে যে, এর মধ্যে কবির নিজস্ব গায়কিটুকুও অনুভব করার সুযোগ পাওয়া যায়। এই সম্পর্কে ১৮ ডিসেম্বর ১৯৪৭ তারিখের “বন্দেমাতরম্ গানের সুর” শীর্ষক পত্র এবং আরো পরে ১৯৭০ সালের শারদীয়া সুরহন্দা পত্রিকায় বর্তমান লেখক রচিত “বন্দেমাতরম্ গানের সুর-প্রসঙ্গ” নামীয় প্রবন্ধটির প্রতি গবেষণাটি পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি।

গাহিয়ে ॥ মাতৃমন্দির পুণ্য অঙ্গন ॥ শুভ কর্মপথে ধর নির্ভয় গান ॥ সংকোচের
বিহ্বলতা নিজেই অপমান ॥ হে ভারত আজি ॥ সর্ব স্বর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ ॥
হে মোর চিত্ত পুণ্যতীর্থে জাগোরে ধীরে ॥ ইত্যাদি—

এই গানগুলির রচনা-তারিখ মিলিয়ে বিচার করলে দেখা যায়, বিশেষতঃ ১৯০৫ সালে এবং
তার আগেই রবীন্দ্রনাথ জাতীয়সংগীত লিখেছেন বেশি। জনসাধারণ সেগুলিই মনের
আনন্দে গ্রহণ করেছেন, গেয়েছেন—কবি নিজেও তার মধ্যে মনের সহজ আবেগ—স্বরে
এবং কথায় তেমনিভাবে প্রকাশ করেছিলেন বলেই হয়ত। বঙ্গভঙ্গের অর্থাৎ ১৯০৫ সালের
পরেও জাতীয়সংগীত রচনা করেছেন বটে রবীন্দ্রনাথ,—তা সংখ্যায় অল্প এবং তার
অন্তর্নিহিত ভারধারাও কিঞ্চিৎ পরিবর্তিত। অনেকের ধারণা,—সেগুলির কথা যেন
অধিক যুক্তাকরবিশিষ্ট এবং রাগরাগিণীও তেমনি গুরুগম্ভীর হয়ে পড়ায় জনসাধারণ তা
আগের মত সহজভাবে আয়ত্তে আনতে পারেন নি। কলতঃ একটা বিশেষ গোষ্ঠীর মধ্যে
এর চর্চা আজও প্রায় সীমাবদ্ধ। তা অস্বাভাবিক কিছু নয়। কেননা, এর নিতুল বিচারের
জন্তে আমাদের একথা মনে রাখতেই হবে যে, রবীন্দ্রনাথের চিন্তাধারা বয়োবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে
যেমন অসাধারণ লালু করেছিল, তার প্রকাশও ছিল তেমনি বিচিত্র—যার অল্পভব
অশ্লীলনসাপেক্ষ ত বটেই।

কবি-রচিত ‘জনগণমন-অধিনায়ক জয় হে’ গানটি আজ স্বাধীন ভারতের রাষ্ট্রীয় সংগীত।
আয়তনে এ গান বেশ দীর্ঘ—সর্বসমেত পাঁচটা কলিতে গ্রথিত। স্বয়ং পূজনীয় গুরুদেবকে
আমি তা গাইতে শুনেছি একাধিক বার। এমতাবস্থায়, কোনো স্বরকার-রচিত স্বরেব
প্রামাণিকতা সম্পর্কে একদা আমার অনেক কিছু বলবার এবং জানবার সুযোগ এসেছিল
গুরুদেবেরই কাছে—তা অগ্রজ আলোচিত হয়েছে। তত্পরি সঙ্গীতগুরু দিনেন্দ্রনাথ
গেয়েছেন, শিখিয়েছেন এই গান আমাদের শান্তিনিকেতনে—এ সম্পদের মূল্যও তো
অপরমেয়। তাঁরা যে-ভাবে গাইতেন, সে-ভাবে এর প্রকাশিত স্বরলিপি অনুসরণ করে
বহু নিষ্ঠাবান অবাঙালী ছাত্র-ছাত্রী গীতরসিক শিখেছেন এই গান আমার সাহায্যে পাঁচটা
কলি সমেত সম্পূর্ণটাই—দিল্লীতে, সিমলায়, সিংহলে, বোম্বাই-আহমেদাবাদে—যখন
যেখানে গিয়েছি। পরে কানে এসেছে, তা গেয়েছেনও এঁরা সর্বত্র বিপুল উদ্দীপনা নিয়ে।
এ হল ১৯৩৫ থেকে ১৯৪২-৪৩ সালের ভিতরের ঘটনা। তখন আমাদের দেশ ছিল
ব্রিটিশের অধীন। সেই কারণেই হয়ত দেখতাম, পূজনীয় গুরুদেবের এই ‘জনগণমন’
বিশেষ গানটিরই শুধু কথা নয়—স্বর, ছন্দ, উচ্চারণ প্রভৃতি যথারীতিতে কণ্ঠে আয়ত্ত
করে নেবার প্রতি ভারতীয়-অভারতীয় তথা স্বদেশী-বিদেশী গায়ক-গায়িকা সর্বজনের কী
প্রগাঢ় অমুরাগ ও আকর্ষণ,—ঐ সব দেখে-শুনে গর্বে বুক ভরে উঠত। আজ তা ভুলভুল
করে ভাবতে বসি যখন, মন কত ভাবে না আনন্দে অভিভূত হয়! সেই স্বতিটুকু
বিস্মৃত করবার মানসে এবং বিশেষ করে ইতিহাস গবেষণাপ্রিয় আমার স্থায়ীপাঠকবৃন্দের

গোচরার্থে আলোচ্য গানের মুদ্রিত স্বরলিপিরই মাত্র প্রথম কলিটার নকল এখানে সংযোজন করা হল :

- I সা রা গা গা | গা গা গা গা | গা -† গা গা | রা গা মা -† I
জ ন গ গ ম ন অ ি ধ না • য় ক জ য় হে •
- I গা -† গা গা | রা -† রা না | নরা † সা -† | -† -† সা -† I
ভা • র ত ভা • গ্য বি ধা • তা • • • প ন
- I পা -† পা পা | -† পা পা -† | পা -† পা জ্ঞা | পা -জ্ঞা † পা -† I
জ্ঞা • ব সি ন্ ধু ঙ্গ জ্ রা • ত ম রা • ঠা •
- I মা -† মা মা | মা † মা গা ' রা -মা গা -† | -† -† -† -† I
ত্রা • বি ড উৎ • ক ল বৎ • গ • • • •
- I নগা -† গা গা | গা -† গা রা | পা পা পা -† | মা -† মা -† I
বি ন্ ধা হি মা • চ ল য মু না • গ • জ্ঞা •
- I গা -† গা গা | রা রা রা না | নরা † সা † | -† -† -† -† I
উ • চ্ছ ল জ ল ধি ত ব • জ • • • •
- I গা গা গা গা | গা -† গা -মা | রা -গা মা -† | -† -† -† -† I
ত ব ঙ্গ ভ না • মে • জা • গে • • • •
- I গা মা পা পা | পা -† মা গা | রা -মা গা -† | -† -† -† -† I
ত ব ঙ্গ ভ আ • শি ব মা • গে • • • •
- I সগা † গা † | গা গা রা রা | না রা সা -† | † -† -† -† I
গা • হে • ত ব জ র গা • ধা • • • •
- I পা পা পা পা | পা -† পা জ্ঞা | পা -† পা পা | জ্ঞা ধা † পা -† I
জ ন গ গ মং • গ ল দা • য় ক জ য় হে •
- I মা -† মা মা | গা -† গা গমা | রা -মা গা -† | -† -† না না I
ভা • র ত ভা • গ্য বি ধা • তা • • • জ য়
- I সা -† -† -† | -† -† না ধা | না -† -† -† | -† -† পা পা I
হে • • • • জ য় হে • • • • জ য়
- I ধা -† -† -† | † সা সা রা রা | গা গা রা গা | মা -† -† -† I
হে • • • জ য় জ য় জ য় জ য় হে • • •

(গীত-পদ্ধতি ১০৪২ সালের সংস্করণ এবং ভীমরাও শাস্ত্রীকৃত সঙ্গীত-গীতাঞ্জলি ১৯২৭)

পুনশ্চ এক্ষেত্রে স্মরণ করিয়ে দেওয়া অসম্ভব হবে না, যে, শুধু আজ বলে নয়, বহুকাল আগে থেকেই বহু উপলক্ষে, বহু জনসভায় এটি যুগপৎ জাতীয়সঙ্গীত এবং ভগবৎসঙ্গীত হিসাবে গীত হয়ে সমগ্র ভারতে এমনকি বহির্ভারতেও জনপ্রিয়তা অর্জন করে এসেছে। প্রচুর ;—সম্ভবত এর ভিতরকার বাণী স্বর ও ছন্দ, রচয়িতা কবিগুরুর স্বকীয় দীপ্তিতে স্পষ্ট প্রতীয়মান—সেইজগ্রেই তা একেবারে রচনাকালের শুরু থেকেই জনগণের বিশেষ জ্ঞা এবং

শ্রীতির অধিকারী বলেও পবিচিত হয়েছে—এখন ঐতিহাসিক। ভরসা রাখি, আগামী দিনের রবীন্দ্রসঙ্গীত এবং সাহিত্য-প্রেমীরা একে কেন্দ্র করে এতৎসংক্রান্ত ঘটনাবলীর তারিখেব ক্রমপর্যায়ের স্থানবন্ধ বিবৃতি (chronological record) সোৎসাহে খুঁজে নিয়ে বখানিয়মে লিখতে-পড়তে যত্ববান হবেন,—কলে ঐতিহাসিক সঙ্ঘিসা নিজেদের মধ্যে ব্যাপকভাবে গড়ে উঠবে আরো অনেক বেশি।

উল্লেখ্য, ‘জনগণমন’ গানের প্রথম কলিটাই মাত্র অধুনা সচরাচর গাওয়া হয়ে থাকে এবং ক্ষতলয়ে। এই গানের রচনা তারিখ ১৯১১ সালের নভেম্বর-ডিসেম্বর মাস।

ভানুসিংহের পদাবলী

১৮৭৫ সালের ডিসেম্বর মাসে মহর্ষি তাঁর কনিষ্ঠ পুত্র রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে জলপথ ভ্রমণে বের হোন। জানা যায়, পিতার সঙ্গে এটাই ছিল রবীন্দ্রনাথের ব্যাপকভাবে বন্ধুত্ব জন্ম। সেই সময়ে পড়বার জন্য দেবেন্দ্রনাথ অনেকগুলি বই নিয়েছিলেন সাথে। তারই ভিতর থেকে অভি পুরনো কোর্ট উইলিয়মের প্রকাশিত ‘গীতগোবিন্দ’-খানি রবীন্দ্রনাথের হাতে আসে। (বাংলা অক্ষরে একটানা ছাপা,—অর্থাৎ ছন্দ অনুসারে তার পদের ভাগ ছিল না। রবীন্দ্রনাথ তখন সংস্কৃত কিছুই জানতেন না। বাংলা জানতেন ভাল, তাই পদাবলীতে লেখা অধিকাংশ শব্দের অর্থ বুঝতে পারতেন) তিনি বলেন : “সেই গীতগোবিন্দ-খানা যে কতবার পড়িয়াছি তাহা বলিতে পারি না। গল্পবাতিতে সেই বইখানি ছাপানো ছিল বলিয়া জয়দেবের বিচিত্র ছন্দকে নিজের চেষ্টায় আবৃত্তি করিয়া লইতে চাইত—সেইটেই আমাব বড়ো আনন্দের কাজ ছিল যেদিন আমি ‘অহং কলয়ামি বলয়ান্মিনি-ভূষণং হবিবিবহৎ নবহনেন বহদুশণং’—এই পদটি ঠিকমত যতি রাখিয়া পড়িতে পারিলাম,

সোদন কতই খুলি হইয়াছিলাম, জয়দেব সম্পূর্ণ তো বুঝি নাই,—
বেঞ্চব পদাবলীর প্রভাব অসম্পূর্ণ বোঝা বলিলে যাহা বোঝায় তাহাও নহে, তবু সৌন্দর্যে
আমার মন এমন ভবিয়া উঠিয়াছিল যে, আগাগোড়া সমস্ত গীতগোবিন্দ
একখানি খাতায় নকল করিয়া লইয়াছিলাম”—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৪১-৪২)। কবিগুরু
এই উক্তি থেকে সহজে অনুমেয়, যে, বাল্যবয়সে ছন্দ আয়ত্ত কবাব কাজে তাঁর বৈদ্য ছিল
অপরিসীম এবং ‘পদাবলী’ রচনার মূল উৎসও ছিল তাই। তিনি নিজেও ১৩১৭ সালের
২০ আষাঢ় তারিখের এক পত্রে স্পষ্টভাবে আমাদের আরো জানিয়েছেন :

“আমার বয়স যখন তেরো-চৌদ্দ তখন থেকে আমি অত্যন্ত আনন্দ ও আগ্রহের সঙ্গে
বৈষ্ণবপদাবলী পাঠ করেছি, তার ছন্দ রস ভাষা ভাব সমস্তই আমাকে মুগ্ধ করত।
যদিও আমার বয়স অল্প ছিল তবু অস্পষ্ট অক্ষুট রকমেও বৈষ্ণবধর্মতত্ত্বের মধ্যে আমি
প্রবেশ লাভ করেছিলুম”—(প্রবাসী ১৩৩৪ শৌৰ্য)।

অধিকন্তু অল্পবর্তী তথ্যটিও তো উপেক্ষিত হতে পারে না, যে, রবীন্দ্রনাথের পিতামহ

শ্রীল “ধারকানাথ প্রথম বয়সে একজন বিশিষ্ট বৈষ্ণব ছিলেন। তাঁহার দেববিজে বিশেষ ভক্তি ছিল। (তিনি প্রত্যহ হোম, তর্পণ, জপ কবিতেন। অগ্ন্যগ্নি গৃহস্থ ব্রাহ্মণেব গ্নায় স্বহস্তে গৃহদেবতা ৩৯ স্বামীজনার্দন শিলাব নিত্য পূজা কবিতেন।) (যে পূজক নিযুক্ত ছিল, সে ভোগাদি পাক কবিয়া ভোগ দিত ও আবহিক কবিত” — (‘মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আত্মজীবনী’ পবিশিষ্ট-পৃ ৩১০)।) কাজেই এই শূদ্রে বৈষ্ণবধর্মতত্ত্বাদি প্রতি দ্বাবকানাথের পৌত্র ববীন্দ্রনাথের আকর্ষণ, বংশপরাম্প্রবাহিতই বলা যায়। আমবাও সেইজন্ম সহজভাবেই বলতে পা ব,— বৈষ্ণবসাহিত্যের প্রতি ববীন্দ্রনাথের যে একটা নিবিড় আকর্ষণ ছিল তা অতি অল্প বয়সেই প্রকাশ পায় তাঁব বচিত কবিতাতে—যে কবিতাগুলি, বিশেষভাবে ‘ভানুসিংহব পদাবলী’ বলে পবিচিত এবং (আমাদের বর্তমান আলোচনারও এক বিষয় বটে)।

ববীন্দ্রনাথের ‘জীবনস্মৃতি’র পাঠকেরা নিশ্চয় জানেন,—প্রথমতঃ পদাবলী বচনার প্রেরণা কবি লাভ কবেছিলেন সেই যুগেব (১৮৭৪-৭৬) সাহিত্যসেবক অক্ষয়চন্দ্র সরকার ও সারদাচরণ মিত্র কর্তৃক সংকলিত ‘প্রাচীনকাব্যসংগ্রহ’ পড়ে। সেই কাব্যসংগ্রহে ছিল (১) বিদ্যাপতি (২) চণ্ডীদাস (৩, গোবিন্দদাস ৪) বামেষ্ণবেব সত্যনাথায়ণ ৫ মুকুন্দবাম কবিকংকণেব চণ্ডীমঙ্গল) তাছাড়া ইতিপূর্বে ইংবেজ বালককবি Thomas Chatterton-এর কাহিনী শুনেছিলেন তিনি তাঁব দাদা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের বন্ধু অক্ষয়বাবু কাছে। কাহিনীটিব মধ্যে যে একটা নাটকিয়ানা ছিল তা বাঙালী বালককবি ববীন্দ্রনাথের কল্পনাকে বেশ ‘সরগবম’ কবে তুলেছিল। আবাব অল্প দিকে—পূর্বোক্ত প্রাচীনকাব্য-সংগ্রহগুলি আসত ঠাকুরবাড়িতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কাছে। কিছু বাড়িব বডোবা কেউ ঐ সবেব পাঠক ছিলেন না,—ববীন্দ্রনাথ এগুলি নিজে জড় কবে এনে পড়তেন। তখন তাব বয়স মাত্র ১৩ কি ১৪। এসবেব মধ্যে বিদ্যাপতির দুর্বোধ বিকৃত মৈথিলী পদগুলি অস্পষ্ট বলেই ববীন্দ্রনাথের মন সোদিকে আকৃষ্ট হত বেশি। এব কাবণটিও সন্দেহ উপমা দিয কবি বুঝিয়েছেন : “গাছেব বীজের মধ্যে যে-অঙ্কুর প্রচ্ছন্ন, ও মাটিব নীচে যে বহুশ অনাবিষ্কৃত,— তাহাব প্রতি যেমন একটি একান্ত কোতূহল বোধ করিতাম, প্রাচীন পদকর্তাদের বচনা সম্বন্ধেও আমার ঠিক সেই ভাবটা ছিল। আবরণ মোচন কবিতে করিতে একটি অপবিচিত ভাঙার হইতে একটি আধটি কাব্যবস্তু চোখে পাড়িতে থাকিবে,—এই আশাতেই আমাকে উৎসাহিত করিয়া তুলিয়াছিল”—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৭৬)।

মোটের উপব নিতান্ত অল্প বয়সেই ববীন্দ্রনাথ বিশেষ মনোযোগ দিযে পড়তেন ওই ‘প্রাচীনকাব্য সংগ্রহ’ এবং তদঙ্গীয় টীকাব উপর নির্ভব না করে নিজে খেবেই সব কথার অর্থ বুঝবার চেষ্টা করতেন। কোনো কঠিন শব্দ পেলে পব নোট করে রাখতেন নিজেব ছোট্ট একটা বাঁধানো খাতায়। সঙ্গে সঙ্গে ঐ ধবনের পদ রচনারও প্রয়াস চলছিল তাঁব। এই ব্যাপারে কবি বলছেন :

“একদিন মধ্যাহ্নে খুব মেঘ করিয়াছে। সেই মেঘলাদিনের ছায়াঘন অবকাশের আনন্দে

বাড়ির ভিতরে এক ঘরে খাটের উপর উপুড় হইয়া পড়িয়া একটা স্টেট লইয়া লিখিলাম ‘গহন-কুহুমকুঞ্জ-মাঝে’। লিখিয়া ভারি খুশি হইলাম।”—

(জীবনস্মৃতি, পৃ ৭৬)।

তক্ষুনি কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মনে আশ্চর্য বকমের এক আত্মবিশ্বাস এসে গেল। অক্ষয়বাবুর মুখে গল্প শোনা—সেই যে ইংবেজ বালককবি চ্যাটার্টন যিনি একদা তাঁর নিজ দেশের প্রাচীন কবিদের নকল করে কবিতা লিখে খ্যাত হয়েছিলেন,—তেমনি এই দেশের বালককবি রবীন্দ্রনাথও হয়ত আর পিছিয়ে থাকবেন না সেই চ্যাটার্টনের চেয়ে;—এই বকমের বিশ্বাস নিয়ে ছদ্মনামে ঐ প্রাচীন কবিদের পদাবলী-অনুরূপ মৈথিলী ও ব্রজভাষায় রীতিমত কবিতা লেখা শুরু হল রবীন্দ্রনাথের। এবং নিজেকে ‘রহস্য-আবরণে আবৃত করিয়া প্রকাশ’ করবার ইচ্ছায় ‘ভানুসিংহ’ হল তাঁর স্ব-পরিচয়িত ছদ্মনাম।

তাহলে,—সর্বাগ্রে ছন্দ আয়ত্ত করার আনন্দে জয়দেবের ‘গীতগোবিন্দ’ পাঠ—অতঃপর বিভূষিত, চণ্ডীদাস, গোবিন্দদাস প্রমুখ বিশিষ্ট বৈষ্ণব পদকর্তাদের অনুসরণ,—এবং ক্রমশঃ দ্বিতীয় চ্যাটার্টন হবার মধুর আকাঙ্ক্ষা;—এই কয়টির সম্মিলিত প্রভাবেই বলা যেতে পারে ‘ভানুসিংহের পদাবলী’র জন্ম। ১৮৭৭ থেকে ১৮৮৪ সালের মধ্যে, অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ তাঁর ১৬ থেকে ২৩ বৎসর বয়স মধ্যে ঐ কবিতাগুলি লিখেছিলেন। এবং সেইগুলিতে, পুরানো কালের কবিদের অনুসরণে তিনি প্রতি পদের ভিত্তিতে ‘ভানুসিংহ’ এই ছদ্মনামটি আরোপ করেছেন।

ভানুসিংহের পদাবলীগুলি যখন ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হতে লাগল তখন রবীন্দ্রনাথ যথার্থই বালক; অথচ তাঁর লিখিত পদাবলীর ভাব ও ভাষা উচ্চতরের। কাজেই এমনতর সব পদাবলী যে বালক রবীন্দ্রনাথই লিখতে পারেন সে কথা বিশ্বাস করাও ছিল সেই দিনে অনেকের পক্ষে দুর্লভ ব্যাপার। (এ-সব কাহিনী কবির জীবনস্মৃতি গ্রন্থে সবিস্তারে বর্ণিত আছে।) সে যাই হোক, ভারতীতে প্রকাশিত ‘রবীন্দ্রনাথের উক্ত কবিতাগুলি পরে ১২৯১ (১৮৮৪) সালে ‘ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী’ নামে গ্রন্থাকারে মুদ্রিত হয়।

(এখানে স্মরণযোগ্য, যে, এই পদাবলী-বচনার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের বাল্যস্মৃতি বহুল পরিমাণে জড়িত। বিশেষকরে তাঁর বৌঠাকুরাণী [অগ্রজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্ত্রী কাদম্বরী দেবী (১৮৫১-৮৪)] সেই সময়ে ছিলেন তাঁর প্রায় সমবয়সী; সাহিত্য কাব্যাদি চর্চার প্রধান এবং একমাত্র সঙ্গী—উৎসাহদাত্রী ত বটেই। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন: “সাহিত্যে বউঠাকুরাণীর প্রবল অনুরাগ ছিল। বাংলা বই তখন যে পাড়তেন কেবল সময় কাটাইবার জন্য, তাহা নহে—তাহা যথার্থই তখন সমস্ত মন দিয়া উপভোগ করতেন। তাহার সাহিত্যচর্চায় আমি অংশী ছিলাম”—(জীবনস্মৃত, পৃ ৭২)। এই উক্তির স্মৃতি ধরে অনুমান করা যায়, পদাবলী-আকারে নবরচিত এই কবিতাগুলি ‘ভারতী’তে প্রকাশকরাকালীন কিংবা আগে,

রবীন্দ্রনাথ পড়ে শোনাতেন তাঁর বোঁঠাকুরাণীকে—বিনিময়ে সাধুবাণও পেতেন নিশ্চয়। তাই আমরা দেখি, ‘ভাঙ্গুসিংহঠাকুরের পদাবলী’র উৎসর্গপত্রে সেই স্মৃতির কল্প ছবিটিও আঁকা হয়েছে বড় নিবিড় ভাবে,—সেখানে কবি লিখেছেন :

{ “ভাঙ্গুসিংহের কবিতাগুলি ছাপাইতে তুমি আমাকে অনেকবার অম্লরোধ করিয়াছিল।
তখন সে অম্লবোধ পালন করি নাই। আজ ছাপাইয়াছি,—আজ তুমি আর তাহা
দেখিতে পাইলে না। ” }

রবীন্দ্রনাথ প্রথম জীবনে যে-সব গান রচনা কবতেন সেগুলির মাথায় চলিত প্রথামত রাগরাগিণীর নাম উল্লেখ কবে দিতেন তিনি নিজেই,—এ বিষয় নিয়ে আগে এক অধ্যায়ে আলোচনা করেছি। তারই পরিপ্রেক্ষে, যেহেতু ‘ভাঙ্গুসিংহের পদাবলী’ রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের রচনা—স্মরণ্য এই গ্রন্থে, প্রচলিত রীতি অনুসারে, কবির প্রিয় রাগরাগিণীর নাম উল্লেখান্তেই পদাবলীগুলি সাজানো পাওয়া যায়*। তার সন্ধান নিয়ে পর্যালোচনা করলে বোঝা যাবে, রাগিণীর নামোল্লেখ থাকে। সশ্বেৎ কোনো-কোনো গানে স্বরারোপ করতে গিয়ে (সম্ভবত পরবর্তীকালে) কবিগুরু তার মধ্যে কিঞ্চিৎ হেবফের ঘটিয়েছেন, যেমন—‘মরণেরে, তুঁহ মম শ্রামসমান’ গানটি পূর্ববী রাগিণীতে ব্যবহার করার নির্দেশ আছে লিখিতভাবে,—কিন্তু কার্যতঃ এতে সুর বসিয়েছেন তিনি ভৈরবী। এবং অগ্নাগুণ্ডলির স্বব, যে ভাবে স্বরলিপিবদ্ধ অবস্থায় আমবা সচবাচর দেখতে পাই তা যে ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের এবং তাঁর অগ্রজ সঙ্গীতবিদ জ্যোতিবিক্রনাথের একেবারে প্রভাব মুক্ত—সেকথা ঘোষণা করা চলে না ;—আর বস্তুতপক্ষে স্বরলিপিগ্রন্থের বিভিন্ন সংস্করণেও এ সম্পর্কে অগ্নাধিক অস্পষ্টতা যখন বর্তমান। তবে এই পদাবলীগুলির সুর নিঃসন্দেহে তাৎকালিক সঙ্গীতিক পরিবেশে রচিত এবং কথার সঙ্গে মানিয়েও বেশ একটি সহজ মাধুর্য ফুটে উঠেছে সেখানে—মনে হয় অনেকটা যেন কীর্তন-চণ্ডের। কিন্তু কীর্তনের প্রচলিত আখ্যানি নেই,—কঠিন তালও তেমন ব্যবহার করা হয়নি এতে। (বর্তমান আলোচ্য) পদাবলীর গায়ক কিংবা শ্রোতা যে-কেউ স্বচ্ছন্দে এ-সব অনুভব করতে পারেন। তদুপরি এ জাতীয় পদ রচনা, নিতান্ত-অল্পবয়সের বলে চিহ্নিত হলেও, সংগীত-সৃষ্টির ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের যে অগ্নাতম বিশিষ্ট সম্পদ—সে কথা ত অবশ্যই স্বীকার্য।

এখানে প্রাচীন-কবি জয়দেব, বিজাপতি, গোবিন্দদাস-রচিত পদের সংসামান্য উদ্ধৃতি দিচ্ছি ছন্দ বিভাগ করে,—এর সঙ্গে তেমনি তুলনামূলক হিসাবে ঠিক পাশাপাশি ভাঙ্গুসিংহ ঠাকুর রচিত পদেরও উল্লেখ রইল। এর দ্বারা আশাকরি কোঁতুহলী পাঠকেরা অনুভব করতে পারবেন, এই পদগুলির ছন্দবৎকার যে কী ভাবে অনেকটা একই সুরে যেন অনুরণিত হয়ে চলেছে। যেমন,—

*যখন রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক রাগরাগিণীর নামোল্লেখিত “ভাঙ্গুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী”র মুদ্রণের এক সম্পূর্ণ নকল রবীন্দ্রগীতিপ্রবাহ-১ম ভাগের ৩২-৩৩ পৃষ্ঠায় সংযোজিত আছে।

[১] জয়দেব (গীতগোবিন্দ) :

ভানুসিংহ :

ললিতল বঙ্গল তাংপরি শীংলন
কোংল মলয়স মীংরে ০০০

চকিতগ হননিশি দুংর দুংরদিশি
বাংজত বাংশিস্থ তাংনে ০০০

[২] বিভাপতি :

ভানুসিংহ :

তুঁজগ তাংবণ দীংনদ যাংময়
অতহিত্ত হারিবিশো যাংসাংসাং

গরজে ঘন ঘন বহুডর পাংওব
কহেংভা ংহুতব দাংসাংসাং

[৩] গোবিন্দদাস :

ভানুসিংহ :

শ্রাংমস্থ নাংগর গুণগণ আংগব
কোংখনি বিহুরয় পাংসাংসাং

হৃদয়উ দাংসয় নয়নউ ছাংসয়
দাংরূপ মধুময় গাংসাংসাং

অধুনা 'ভানুসিংহের পদাবলী' নামে যে স্বরলিপি-পুস্তিকা বিশ্বভারতী কর্তৃক প্রকাশিত, তার ভূমিকায় নিম্নোক্ত তথ্য পরিবেশিত আছে :

“এই কাব্যগ্রন্থের প্রথম প্রকাশকালে উহাতে ২১টি পদ ছিল ;...প্রত্যেকটি রচনার স্বর ‘ভানুসিংহের পদাবলী’তে প্রথমাধি উল্লিখিত থাকিলেও, অনেকগুলি গানের স্বর হারাইয়া গিয়াছে মনে হয়। পূর্বে যেগুলির স্বরলিপি প্রকাশিত ছিল এবং সম্প্রতি শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরাদেবী যে-গুলির স্বর স্মৃতি হইতে উদ্ধার করিয়া স্বরলিপি করিয়া দিয়াছেন, তাহাই এইগ্রন্থে প্রকাশিত হইল। কাব্যগ্রন্থের পাঠের সহিত গানের তথা স্বরলিপির পার্থক্য সর্বদা মেলে না।”

এই স্বরলিপি পুস্তিকাটিতে সর্বসমেত দশটি গান পাওয়া যায়, যথা—

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| (১) আজ্ সখি মুহ মুহ | (৬) শুন লো শুন লো বালিকা |
| (২) গহন কুসুমকুঞ্জ-মাঝে | (৭) সজনি সজনি বাধিকা লো |
| (৩) বাজাও বে মোহন বাঁশি | (৮) সতিমির রজনী, সচকিত সজনী |
| (৪) মরণ বে তুঁহঁ মম শ্রামসমান | (৯) সন্দরী রাখে আওয়ে বনি |
| (৫) শাওনগগনে ঘোর ঘনঘটা | (১০) হৃদয়ক সাধ মিশাওল হৃদয়ে |

স্বরলিপি পুস্তিকাতে উল্লেখ আছে, ‘সন্দরী রাখে আওয়ে বনি’ গানটি বৈষ্ণব কবি গোবিন্দদাসের পদ, এবং স্বর রবীন্দ্রনাথের দেওয়া। প্রসঙ্গত বলা যায়, কবি বিভাপতির স্থবিধাত ‘এ ভরা বাদর মাং ভাদর’ পদটির প্রতি রবীন্দ্রনাথের বিশেষ অমুগা ছিল। এতে নিজে স্বর দিয়ে বর্ষাকালে প্রায়ই এগানটি গাইতেন তিনি। (তাঁব দেওয়া স্বরটি স্বরলিপিবদ্ধ হয়েছে ‘কেতকী’ গ্রন্থে—যা অধুনা স্বববিতান-১১শ খণ্ডে বর্ণিত।)

রবীন্দ্রসঙ্গীতের পরিচয়

রবীন্দ্রনাথ যেমন গান লিখেছেন, তেমন স্বরও দিয়েছেন তাতে—তা আমরা সকলেই জানি। কিন্তু সেই গান ও স্বরের বিচার যখন করতে বসব তখন মনে রাখতে হবে—

রবীন্দ্রনাথ ছিলেন মূলতঃ কবি ;—আর সেজ্ঞেই তাঁর গানের আবেদন কাব্যধর্মী । ‘স্বরজ্ঞ না হলে সুরের মর্ম সকলে ঠিক বোঝে না ; তবে কাব্য মাহুয়ের মনের ভাষা নিয়ে গড়ে ওঠে বলেই হয়ত এর মর্ম সেই তুলনায় অনেকটা সহজবোধ্য । তাই কোনো-কোনো বাংলাগানের কথা ও সুর শুনে যখন নেহাৎ আনাড়ি সঙ্গীত-অনভিজ্ঞ ও মন্তব্য প্রকাশ করেন : ‘আরে । এ-তো রবীন্দ্রসঙ্গীত ।’ তখন তা শুনে অবাক হবার কিছু নেই, বরং ধরে নেওয়া যায়, এই সঙ্গীতের মূলে যে হৃদয়স্পর্শী আবেদন রয়েছে তা শুধু-শুধু সুরে নয়,—সুরে এবং বাণীতে একাত্ম, আর নিশ্চিতভাবে কোনো এক বৈশিষ্ট্য নিয়ে স্বয়ংদীপ্ত স্বয়ংপূর্ণ—স্বপ্রকাশ । এর পরিচয় লিখে কিংবা বলে বোঝাতে যাওয়া অনেকটা চাঁদেব আলো-কে প্রদীপ জ্বালিয়ে দেখাবার মতন । তবে প্রদীপেরও প্রয়োজন আছে—নচেৎ দীপালী উৎসব জমে না । সেই উৎসবেব পূজাবী সেজে উপকরণও জোটাতে হয় প্রত্যেককে তেমনি সাধ্যমত । এখানে অংশ নেবার পবিকল্পনা সম্প্রতি আমাদেরও,—আয়োজন যেমন সেই অল্পপাতেই ।

রবীন্দ্রনাথ গান লিখতে আরম্ভ করেন, যখন তাব বয়স ১৪ কি ১৫ তখন থেকেই,—আর তা শেষ হয় তাঁর মৃত্যুর মাস দুই-এক আগে । সেই হিসাবে একটানা প্রায় ৬৬ বৎসর

কাল গান রচনা কবেছেন তিনি । স্বব-সহ এবং স্বব-বিহীন অবস্থায় কবি-রচিত গানের সংখ্যা

সেগুলো সংখ্যায় হবে, বিশ্বভারতী-প্রকাশিত ‘গীতবিতান’ তিনখণ্ডের

সাহায্যে কোনো কোনো অর্ধাবলাসীব গণনা মতঃ* আড়াই

হাজারেবও বেশি । তার মধ্যে যেগুলি কবি স্বব দিয়েছেন, সেই সুরগুলি কিন্তু অধিকাংশই একেবারে তাঁব নিজস্ব নূতন ধবনেব,—তবে পুবা তন ধবনকে অস্বীকার কবে নয় । কেননা, গীতরচনায় নূতনের সৃষ্টিব প্রেবণ পেয়েছেন তিনি পুবা তন থেকেই—একথা বাববাব আমাদের মনে কবিয়ে দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ । এই যে তাব বিবাট সাঙ্গীতিক ব্যক্তিত্ব—এর পরিচয় যথার্থভাবে পেতে হলে আমাদের সব সময় একথাটা মনে রাখতে হবে, যে, রবীন্দ্রনাথ চিরকালই স্বক অলু করণের বিরোধী ছিলেন পুবা তনকে তিনি নকল কিংবা অলু করণ করেন নি,—পুবা তন থেকে প্রেরণা অর্জন কবেছেন নূতনকে সৃষ্টি কবাবাব । সঙ্গীত-প্রসঙ্গে—পুবা তন রাগবাগিনী যা তিনি ছেলেবেলা থেকে বহু বিশেষজ্ঞেব কর্ত্তে শুনে এসেছিলেন—সেগুলিরই রূপচিন্তা তাঁব মনের মধ্যে প্রেরণা যোগিয়েছে এবং ক্রমশঃ স্বকীয় ভাব ও চিন্তাধারার মাধ্যমে এসে বাঁধা পড়েছে তাঁব গান । সেইজ্ঞে এব মধ্যে রাগবাগিনীব মিশ্রণ বলে যে ব্যাপারটা আমরা কখন-সখন অলুভব কবি,—সেটা তো বিশেষ কোনো শাস্ত্র কিংবা ব্যাকরণের পূর্বপ্রচলিত পথ বা মত মেনে নিয়ে তিনি সব সময় কবেন নি । সঙ্গীতজগতে এই সাধনা তাঁব সম্পূর্ণ নিজস্ব, একান্তভাবে আত্মপ্রত্যয়বিন্দ । মাঝ বস্তুত

* কোনো মহান শ্রষ্টার সৃষ্টির পরিমাণ-নির্ধারণ কি কখনও এইভাবে সম্ভব ? আমার কিন্তু ব্যক্তিগত অভিমত প্রকাশের ক্ষেত্রে এই প্রশঙ্গে স্মরণ করতে ইচ্ছা করে কবি মাইকেল মধুসূদনের একটি উক্তি : “কে পারে—গণিতে সাগরে রত্ন, নক্ষত্র আকাশে ?”—(মেঘনাদবধ কাব্য) ।

এসব কারণেই কবিগুরুর জীবনধারণের ক্ষেত্রে আমরা দেখতে পাই,—প্রাত্যহিক ও জৈবিক ক্রিয়াকলাপের মতই গানের সাধনা কিংবা গান-লেখাটা ছিল তাঁর একটা নিয়মবদ্ধ অভ্যাস। তাঁকে বলতেও শোনা যায় : “গান লিখতে যেমন আমার নিবিড় আনন্দ হয় এমন আর কিছুতে হয় না”।

তাহলেও এখানে বিশেষভাবে লক্ষ্য করা ব বিষয় এই যে, কেবলমাত্র গান রচনাই ত রবীন্দ্রনাথের কাজ ছিল না, আরো কত অজস্র সাহিত্য কাব্য সম্পদ তিনি রচনা করে আমাদের উপহার দিয়ে গেছেন, তবু আশ্চর্য এরই ফাঁকে-ফাঁকে এত গান লিখলেন কি করে—শুধু লেখা ত নয়—এসবেতে আবার নিজেই স্বর আরোপ করেছেন! অতঃপর, যেমন আপন ভাষাভাষী—তেমনি অপর ভাষাভাষী বহুজনকে গাইতে উৎসাহিত করেছেন,—সর্বত্র গাইছেন তাঁরই সুবাবোপিত গান! এক জীবনে কোনো শিল্পী কিংবা কবি স্বীয় প্রতিভার পরিচয়, এত বিপুল সফলতার সঙ্গে দিয়ে যেতে পেরেছেন—তেমন ঘটনার নজির পৃথিবীর ইতিহাসে খুবই বিরল।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের বহুবিধ সৃষ্টির ভিতরে তাঁর সৃজনীপ্রতিভার এক পরম বিস্ময়কর দিক হল এই ‘রবীন্দ্রসঙ্গীত’। তার মধ্যে বাণীর অফুরন্ত প্রাচু্য যেমন রয়েছে তেমনি আছে স্বরের নানা বৈচিত্র্য-ও। বিষয় বৈচিত্র্যের ত অন্তই নেই রবীন্দ্রনাথের কাঁচাচু শুধু ত আকাশকে নয়, মাটিকেও নয়—বিশ্বসংসারের সমাজ ও ব্যক্তি, সমস্ত কিছুকেই অবলম্বন করে প্রস্ফুটিত হয়ে উঠেছিল। জীবনের আরম্ভ থেকে শেষ পর্যন্ত—তাঁর কাব্যের অন্তরে-অন্তরে এই কথাই বারবার প্রবাহিত হয়েছে :

‘মরিতে চাহি না আমি হৃদয় ভুবনে,

মানবের মাঝে আমি বাঁচিবারে চাই—’

তাইজন্তে সম্ভবত, আমাদেরও প্রত্যেকের মনের সকল রকমের অহুভূতির সন্ধান মিলে যায় তাঁর গানে—তাঁর স্বরে, কিংবা এও বলা চলে, মানবধর্মের সমস্ত অহুভূতি সংগৃহীত হয়ে ভাষা পেয়েছে—এই রবীন্দ্রসঙ্গীতে। কণ্ঠে স্বর নিয়ে যে জন্মায় সে ত এ গান গায়ই,—আবার যার একেবারে স্বর নেই—সেও না গেয়ে পারে না, অন্তত, প্রকাশে না হোক,—

আপন মনে। প্রাত্যহিক জীবনের সুখদুঃখ, আনন্দবিষাদে,

স্বর রচনায় কবিগুরুর
আত্মবিশ্বাস

মিলনেবিচ্ছেদে— রবীন্দ্রসঙ্গীত আমাদের নিত্যসাথী। সঙ্গীত-বিশ্ভায়

কি শিক্ষিত, কি অশিক্ষিত বহু মানবচিন্তাই যে রবীন্দ্রনাথের গানের

নব-নব রসধারায় কোনো-না-কোনো মুহূর্তে অবগাহিত—পরিপ্লাবিত হয়ে চলেছে কখন উজ্জল কখন-বা অহুজ্জল গতিতে;— এই বিশ্বাসটুকু যদি শ্রদ্ধার সঙ্গে এখানে এঁকে স্থায়ী করে রাখার সুযোগ খুঁজি তাহলে— তাতে খুব ভুল হবে না আশা করি।

এই সম্পর্কে কবিগুরুর নিজ ভাষাটা শোনা যাক : “দেখো রবিঠাকুর গান মন্দ লেখে না, এক রকম চলনসই তা বলতেই হবে। চিনিতে পাবে রজনীগন্ধার গন্ধ মিশেছে সমীরে,

যীরে-যীরে—কম গান লিখেছি ? হাজার হাজার গান, গানের সমুদ্র...দেশকে গানে ভাসিয়ে দিয়েছি। আমাকে ভুলতে পার, আমার গান ভুলবে কী করে ?”—(মংগুতে রবীন্দ্রনাথ, পৃ ৭১)। ‘আলাপচারী-রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থেও পরিবেশিত আছে ঐ একই ধরনের উক্তি : “আমি জানতুম বাংলাদেশকে আমার গান গাওয়াবই। সব আমি ছোঁগান দিয়ে গেলুম, —কাক নেই। এ না গেয়ে উপায় কী ! আমার গান গাইতেই হবে—সব কিছুতে ।”

এই আত্মপ্রতীতি কবিগুরুর অন্তরে জীবনভর স্রষ্টাভিষ্ঠিত ছিল বলেই তাঁর আপন সঙ্গীতচিন্তা-বিষয়ক এমনতর আরো কত মূল্যবান কথা সব তিনি আমাদের স্তনিয়ে গেছেন—সেগুলির সমস্ত হৃদয় অনেকের জানা নেই। জানা থাকলে যে কারুর মধ্যেই অবস্থা বাকবিতণ্ডার কোন অবকাশ মেলে না তা তো সকলেই বোঝেন। তবু ইচ্ছায় হোক বা অনিচ্ছায় হোক—বাকবিতণ্ডা আমাদের মধ্যে আশ্চর্যরকমে জন্ম নেয় নানা সূত্রে,—সেই বিবেচনায় প্রাসঙ্গিকবোধে, বিশেষত এই ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতের পরিচয়’ নিয়ে আলোচনাব ক্ষেত্রে, মাত্র দুইটি উক্তি নিয়ে উদ্ধৃত করছি।

রবীন্দ্রনাথ এক জায়গায় বলছেন : “আমার গান দেশে অনেকেই স্বপ্নে-বেগ্নে গেয়ে থাকে, কিন্তু যারা সমজ্ঞার বলে খ্যাত তাঁরা কেউ ওটাকে আমল দেন না। অর্থাৎ আকন্দফুলে শিবের পূজা চলে, কিন্তু আকন্দ গাছটা থাকে বাগানের বাইরে। আরামেই থাকে, ক্যাশান-দোরস্ত বাগানবিলাসীরা একে দেখে নাক সিটকায় না”—(সাহিত্যসংখ্যা দেশ ১৩৮০, পৃ ২০)। ১৯৩৫ সালে রবীন্দ্রনাথ লিখছেন এক চিঠিতে : “মাঝে-মাঝে গান রচনার নেশায় যখন আমাকে পেয়েছে তখন আমি সকল কর্তব্য ভুলে তাতে তলিয়ে গেছি। আমি যদি ওস্তাদের কাছে গান শিখা করে দক্ষতার সঙ্গে সেই সকল দুরূহ গানেব আলাপ করতে পারতুম তাতে নিশ্চয়ই সুখ পেতুম,—কিন্তু আপন অন্তর থেকে প্রকাশেব বেদনাকে গানে মূর্তি দেবার যে আনন্দ, সে তার চেয়ে গভীর। সে-গান শ্রেষ্ঠতায় পুরাযুগের গানের সঙ্গে তুলনীয় নয়, কিন্তু আপন সত্যতায় সে সমাদরের যোগ্য। নব নব যুগের মধ্যে দিয়ে এই আত্মসত্যপ্রকাশেব আনন্দধারা যেন প্রবাহিত হতে থাকে—এইটেই বাঞ্ছনীয়”—(স্বর ও সঙ্গতি, পৃ ৯৪)।

আরেকটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য,—বাবাজীনাথ ছিলেন বিশ্বকবি, তাঁর রচিত অধিকাংশ গানই—বিশ্বপ্রকৃতির, বিশ্বধাতার, বিশ্বমানবের—আব তাই বোধকারি কোনো বিশেষ ধর্মের কিংবা সম্প্রদায়ের স্থান নেই তাঁর সঙ্গীতের ভাবধারায়। অবশ্য তাঁর প্রথমজীবনের রচিত কোনো কোনো গান বাদ দিলেই এই সিদ্ধান্ত নিতে হয়। আর বস্তুতঃ এ সবার উৎস বলেই ত আজ রবীন্দ্রসঙ্গীত সার্বজনীনতা লাভ করেছে—সম্ভবতঃ এর আকরিক অল্পবাদ হচ্ছে বিভিন্ন ভাষায়, সেই অল্পবাদ প্রচারিতও হচ্ছে,—দিকে দিকে কবিপ্রাণত স্রষ্টা-চন্দ্র অবলম্বনেই। আর তা হবেই বা না কেন ? যে মর-জগতে এসে কবি বলতে পেরেছিলেন অক্লান্ত :

‘নুকারে আছেন যিনি জগতের মাঝে,

আমি তারে প্রকাশিব সংসারের কাজে’—

এ কথাটি’ত একেবারে সামান্য কথা নয়—এই বাণীর সার্থক রূপদাতা রবীন্দ্রনাথ নিজেই। প্রকাশ করেছেন অদেখাকে, অব্যক্তকে, অতীন্দ্রিয়ের অমুভূতিকে—তাঁর সাহিত্যে, কবিতায়, গানে, গল্পে, সুরে,—সেই সুরের সঙ্গে সুর মিলিয়ে তাঁর প্রকাশকে মনেপ্রাণে সর্বতোভাবে উপলব্ধি করবার যোগ্যতা অর্জনের জন্তই ত আমাদের মধ্যে আজ এই ব্যাপক ভাবে রবীন্দ্রসঙ্গীতের চর্চা। এই চর্চা যদি সফল হয় তাহলে রবীন্দ্র-সঙ্গীতের যথাযথ পরিচয় পাওয়াও, এরই মাধ্যমে হবে আমাদের পক্ষে সম্ভব।

তাছাড়া,—রবীন্দ্রনাথ, ‘গীতবিতান’ গ্রন্থে তাঁর রচিত গানগুলিকে ভাবের অমুখ্য রক্ষা করে নিজেই—পূজা, প্রেম, প্রকৃতি ইত্যাদি নামে বিষয়-বিশ্লেষণ কবে সাজিয়ে রেখে বলেছেন : “এই উপায়ে, সুরের সহযোগিতা না পেলেও, পাঠকেরা গীতিকাব্যরূপে এই গানগুলির অমুসরণ করতে পাবেন।” সুতরাং কবিগুরু এই বক্তব্য অমুসারী যারা একেবারে বাস্তব ও সামগ্র্যভাণে রবীন্দ্রসঙ্গীতের পরিচয়-সংকলনে উৎসাহী তাঁদের এই বিশেষক্ষেত্রে বিশ্বভাবতী-গীতবিতান তিন খণ্ডেব সাহায্য নিতে অমুরোধ করি।

রবীন্দ্রসঙ্গীতে বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য

রবীন্দ্রসঙ্গীতে বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য নিয়ে আলোচনাব ব্যাপ্যবেও গীতবিতান তিনটি খণ্ড অপরিহার্য। সমগ্র গীতবিতান অমুল্লন কবলে যে-কোনো পাঠক বুঝতে পারবেন, বিষয় বৈচিত্র্যের দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের গান যে কত বহুমুখী। (অগাধ গীতরচয়িতাদের সৃষ্টির সঙ্গে তুলনা করে এর সম্যক বর্ণনা দেওয়া এই ছোট প্রবন্ধে সম্ভব নয়,—তাছাড়া শতাব্দিক রবীন্দ্রসঙ্গীত থেকে নির্বাচন কবে একটা বিশেষ অংশ নিয়ে আলোচনা করলে,—এতে সমগ্র রবীন্দ্রসঙ্গীতের সঙ্গে কারুর পরিচয় ঘটে না,—কেবলমাত্র ঐ আংশিক পরিচয় লাভের সাহায্য করে মাত্র। তা-হলেও, এ যেন হয় অনেকটা—সমুদ্র থেকে মাত্র কয়েক ফোটা জল তুলে নিয়ে এসে সারা সমুদ্রকে চেনাবার বালমূলভ হস্তকব প্রয়াস। উপমাটা টানলাম এইজন্তে যে, আমরা যদিও অনেকে রবীন্দ্রসঙ্গীত প্রসঙ্গে সর্গোরবেই বলে থাকি,—এর সৃষ্টি-প্রাচুর্য ও বৈচিত্র্যের মহিমা শতমুখে প্রচাব বরেও শেষ করা যায় না ইত্যাকার নানা কথা ; —তবু আশ্চর্য, আমাদের নিজ-নিজ সীমিত বিভাবুদ্ধি অল্পপাতে মাত্র দু-একটি রবীন্দ্রসঙ্গীতের নাম উদ্ধৃত করে সমগ্র রবীন্দ্রসঙ্গীতকেই বোঝাবার এবং চেনাবার জন্ত আবার আমাদের মধ্যে ব্যাকুলতার শেষ নেই ॥ কার্যকর হিসাবে এমনতর কাজ যথোচিত হয় কি, হয় না—এর বিচার আমরা তেমন করিনে। কেননা ওই বিচার না করার খুশিতেই আমরা অভ্যস্ত ও অনেক সময় অগাধিক আত্মবিস্মৃত। তাই এই লাগা পুরোবর্তী অধ্যায়ের শুরুতেই সেই কথাই বলেছিলাম, যে প্রদীপ জালিয়ে আকাশের আলো-কে দেখানো যায় না বটে, তবু

দীপালী উৎসব জন্মবার জন্তে পৃথিবীর বৃকে প্রদীপ সাজিয়ে রাখারও দরকার আছে বৈকি কিছু-না-কিছু ; এতেও কাজ দেয় ।)

অনেকের মুখে শুনা যায়,—রবীন্দ্রনাথ যদি তাঁর গানগুলি ছাড়া সারাজীবনে আর কিছু না-ও লিখতেন—তাহলেও তাঁর স্বজনধর্মী প্রতিভা জগৎবাসীর চিন্তে চিরকাল উজ্জল হয়ে থাকত,—কেবলমাত্র ঐ গানগুলিরই জন্তে । কথাটা মিথ্যা নয় । কারণ, রবীন্দ্রপ্রতিভার যা কিছু সুন্দর মহৎ বরণীয় ও স্মরণীয়—এর সমস্তই তাঁর গানে এমন ভাবে একাত্ম হয়ে আছে যে কবি রবীন্দ্রনাথকে জানবার ও বোঝবার জন্তে আর কিছু খুঁজতে হয় না—তাঁর গানগুলিই যথেষ্ট ।

আগেই বলা হয়েছে,—ভাবের অমুখক রক্ষা করে কবিগুরু নিজেই তাঁর গানগুলিকে বিভিন্ন পর্যায়ে সাজিয়েছেন—পূজা, প্রেম, প্রকৃতি ইত্যাদি নামে । আবার এইগুলিও মধ্যে মধ্যে বিষয়-বিষয়সের অপর্যবৈচিত্র্য ;—ভিন্ন ভিন্ন নামেতে সাজানো । যথা—

পূজা পর্যায়ে : গান ॥ বন্ধু ॥ প্রার্থনা ॥ বিরহ ॥ সাধনা ও সংকল্প ॥ দুঃখ ॥

আশ্বাস ॥ অন্তর্মুখে ॥ আত্মবোধন ॥ জাগরণ ॥ নিঃসংশয় ॥ সাধক ॥ উৎসব ॥

আনন্দ ॥ বিশ্ব ॥ বিবিধ ॥ সুন্দর ॥ বাউল ॥ পথ ॥ শেষ ॥ পরিণয় ॥ স্বদেশ ॥

প্রেম পর্যায়ে : গান ॥ প্রেমবৈচিত্র্য ॥

প্রকৃতি পর্যায়ে : সাধারণ ॥ গ্রীষ্ম ॥ বর্ষা ॥ শরৎ ॥ হেমন্ত ॥ শীত ॥ বসন্ত ॥ বিচিত্র ॥
আত্মশ্রুতিক ॥

উল্লিখিত পূজা, প্রেম, প্রকৃতি পর্যায়ের অতিরিক্তও কয়টি গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য রচনা করে—কবি রবীন্দ্রনাথ, আমাদের বাংলাগানে যে এক নূতন-অধ্যায়ের সূচনা করে গেছেন—তার কোনো তুলনাই মেলে না । (এ সমস্তই গীতবিতানগ্রন্থের তিন খণ্ডে সুসংকলিত হয়েছে ।) আরো বিশেষ কথা, কবিগুরু একবার বলেছিলেন : “গান জিনিষটা গগনেব, ছবি জিনিসটা হচ্ছে অবনৌব । অসীম যেখানে সীমার মধ্যে সেখানে ছবি,—অসীম

যেখানে সীমাহীনতায় সেখানে গান । রূপরাজ্যের কলা ছবি, গান, ছাব, কবিতা, ভাষা অরূপরাজ্যের কলা গান । কবিতা উভচর, ছবির মধ্যেও চলে,—গানের মধ্যেও ওড়ে । কেননা কবিতার উপকরণ হচ্ছে ভাষা ।

ভাষার একটা দিকে অর্থ, আর-একটা দিকে সুর—এই আখ্যে যোগে ছবি গড়ে ওঠে, সুরের যোগে গান”—(রবীন্দ্র-বচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১১১) । (এ সকল কথাই তাৎপর্য, ‘গীতবিতান’ আত্মস্ত পড়লে অস্বাভাবন করতে কোনো অস্ববিধা হয় না কারো । তাই মনে হয়, সুরের মায়া লাভের এবং কবিতা পাঠের আনন্দ এতদে মিশিয়া যারা ব্যক্তিগত জীবনে রবীন্দ্রনাথের গানগুলি শুধুমাত্র পড়বারও স্বযোগ পান—পড়ে সময়ের সন্ধ্যাবহার করতে পারেন,—এবং সুরের আলপনায় আপন চিন্তাপটে ছবি আঁকবারও অবকাশ পান যারা, তাঁরা যথার্থই বড়ো ভাগ্যবান ।

এই সংক্ষিপ্ত বিবৃতির স্তূত্র ধরে যদি ভাবি তাহলে বোকা যায়) —বিরাট বিশ্বে মানব-সংসারের নানা কসলের সন্ধান নিয়ে বয়ে চলেছে রবীন্দ্র-গীতি-প্রবাহ। এই গীতি-বন্ধ সুর ও বাণীগুলি শোনা মাত্রই অন্তর ভরে ওঠে কত অজানা অমুভূতিতেই না! সমুদ্রের আবরণ আশ্চর্যভাবে সরে যেতে থাকে একটার পর একটা, —যা ভাবিনি কখনও তাই অনুভব করি, —যা দেখিনি তাই দেখতে পাই! এমন কত কিছু সব প্রত্যক্ষ হয়ে উঠতে থাকে —যা আমাদের এই জীবনেরই অন্তর্গত —অথচ অজ্ঞানতার আড়ালে ঝাপস হয়ে ছিল অনেক কাল, —ছিল বহুদূরে, —সেই সমস্তই কাছে এসে ক্রমশ ঘিরে দাঁড়ায় —অমুভবের ভিতর স্পষ্ট রূপ নেয়। আসলে, প্রতিদিনকার আবেষ্টনজনিত শিক্ষা ও সংস্কারের প্রভাবে আমরা নিজেরাই অনেক সময়, নিজের প্রকৃত অবস্থা সম্পর্কে উদাসীন হয়ে থাকি, —সেই ঔদাসীন্য থেকে আমাদের মুক্তি দেয় এই কবিশুভ্র রবীন্দ্রনাথেরই গান! অত্যন্ত কণিক এবং অস্পষ্ট আকারে হলেও রবীন্দ্রসঙ্গীতের বৈচিত্র্যময় সুর ও বাণী কিন্তু আমাদের অনেকের কাছে —এক অদৃশ্য বন্ধনমুক্তির মন্ত্র-স্বরূপ। কবিশুভ্রর নিজ বর্ণনাত্মক গাওয়া যায়, —গান তাঁর বাণীর প্রতীক, তাঁর অন্তরের প্রেরণা —একেই আশ্রয় করে বিশ্বনিয়ন্ত্রার সঙ্গে ‘সুরে-সুরে তালে-তালে’ তার সেতু নির্মাণের অন্তহীন আগাপন।

‘আজকের দিনে এসব কথা কার বা অজানা, যে, একেবারে শৈশব থেকে প্রাপ্তবয়স্ক সন্ধ্যা ও রাত্রি পর্যন্ত দীর্ঘ কালের পথ-চলার অপূর্ব সব কাচিনী কার্ণিবন্ধ গানের বাঁশিতে বেজেছে, আলোয় জ্বলেছে; মনের নীরবতায় ধ্বনিত হয়েছে তাঁর এই দরদরময় সৃষ্টির বৈচিত্র্য। গানকেই করলেন তিনি তাঁর ‘শেষপারানীর কড়ি’। সাথ-সাথ বললেন : ‘পার হব কি নাই হব, তার ধর কে রাখে।’ এখানেই রইল তাঁর অটল বিশ্বাস এই বলে : ‘আম যাবই যাব —কেন তোমরা মিছে ভাব।’ ‘গানের ভিতর দিয়ে’ ভুবনকে দেখলেন, চিনলেন তিনি; এই দেখার চোখটি আমাদেরও তৈরি করে দিলেন তেমনি ভাবে। ‘অন্ধবিহীন আলিঙ্গনে সকল অন্ধ ভরা’র অমুভবটুকুও ত শেলাম আমরা তাঁরই গানের সুরে, —তাঁরই গানের কথায়! গানে গানে তিনি জানিয়ে গেছেন কত বড় দুঃস্বপ্ন সৌভাগ্য বহন করতে হয়েছিল তাঁকে, —অবসর ত তিনি চান নি। ‘আসা-যাওয়া পথের দাঁরে’ গান শুনিয়েই তাঁর দিন কেটেছে। তবু আক্ষেপ করেছেন, ‘যে গান গাইতে’ কথায় এসেছিলেন ‘তা আজও হয়নি গাওয়া’। তাই বোধকরি সুরের তার বাঁধে গিয়েই, সে-তারে তৃপ্তির সুর বাজল যখন, বললেন : ‘তোমায় নতুন করে পাব বলে হারাই ক্ষণ-ক্ষণ’। তবু ‘যেন এই কথাটি বাজে মনের সুরে’ — বলে নিজের মধ্যেই নিশ্চিন্ত হতে চাইছেন : ‘তুমি আমার কাছে এসেছ আমায় ভালো বেসেছ...সেই অজানা পারাবাবে এক তরীতে তুমিও ভেসেছ’।

এ সবের ভিতরে আছে চিরন্তন উপদেশটুকু-ও : ‘জীবনে ফুল কোটা হলে মরণে ফল ফলবে।’ সারা জীবনই যদি কাটল গানের সাধনায় তবু বললেন : ‘নতুন নতুন বাক্যে বাক্যে গান দিয়ে যাই ধরিজীরে’। গানের সুরের মালায় জীবনের স্বচ্ছন্দ

হাসিকান্নাকে গোঁধে নিয়ে তেমনি একদিন বরও চেয়ে রাখলেন : ‘মরণ হতে যেন জাগি গানের স্বরে’।

(এমনিভাবে গঙ্গাজল দিয়ে গঙ্গাপূজা সারার মত আর কত উদাহরণ টানব ? যুরেকিরে সেই আগের কথাতেই আসতে হয়,—ববীন্দ্রসঙ্গীতসমুদ্র থেকে যৎসামান্য বারিবিন্দু আহরণ করে এনে অপরকে তা দেখাবার মধ্যও আছে আমাদের এক বালস্থলভ আকুলতা, পরিতৃপ্তি—যদিও সবাই জানেন, আমাদের প্রাত্যহিক জীবনের সুখে-দুঃখে, আনন্দে-বিষাদে মিলনে-বিচ্ছেদে ; এককথায়,—নিঃশ্বাসে-প্রশ্বাসে—কোথায় বা নেই রবীন্দ্রসঙ্গীত !)

যারা শান্তিনিকেতন-আশ্রমে গেছেন তাঁরা দেখে থাকবেন,—সেখানকাব নানা উৎসবের উপযোগী কত বিচিত্রভাবে গান রচনা করে গেছেন রবীন্দ্রনাথ । তাঁর রূপসৃষ্টির প্রতিভাকে ভাষা দিয়ে বোঝাবার স্পর্ধা রাখেন, তবে অতি সাধারণদের চোখ দিয়ে কবিশুকেরই জীবনশাস্ত্র বা প্রত্যক্ষ করেছি, তা একটু বলি প্রসঙ্গত : তাঁর নিজস্ব বিচিত্র বহনাকে যখনই বাস্তবে রূপায়িত করতেন তিনি, তখনই তা হয়ে দাঁড়াত অতুলনীয় অকল্পিত কিছু । যেমন,—প্রতি বৎসর দিনের পর দিন, মাসের পর মাস, কত নব নব ঋতু আমাদের ছুয়ারে এসে ফিরে ফিরে যায়—ক’জনেই বা তাব খবর বাধে ! কিন্তু পুজনীয় গুরুদেব আমাদের শেখালেন,—ঋতুগুলি, দিবস-রজনীরই অনুরূপ অদৃশ্য অগম্য বিধাতার পদক্ষেপ মাত্র,—এদেরও আমন্ত্রণ জানানো উচিত গানের মাধ্যমে—তাহলে হৃদয় দিয়ে অনুভব করা যায় তাঁর আবির্ভাব । সৃষ্টি কবলেন ‘ঋতু উৎসব’,—গানে গানে মুগ্ধ হয়ে উঠল তা । এই ধরনেরই আরো উৎসব অনুষ্ঠানের নাম করা যেতে পারে যা প্রাচীনকাল থেকেই চলে আসছিল আমাদের ভারতবর্ষে,—তাদেবে নূতন রূপ দিয়ে সংগীত-মুগ্ধরিত ও বৈশিষ্ট্যময় করে তুললেন স্ববেরগুরু কবি রবীন্দ্রনাথ । নিঃসংশয়ে বলা যায়,—এযুগে এ-সমস্ত তাঁর উচিৎ প্রবর্তনারই বিশ্বয়কর নিদর্শন ।

আরো কত কি নববর্ষের উৎসব, বৃক্ষরোপণ, হলকর্ষণ, গৃহাদির ভিত্তিস্থাপন, গৃহপ্রবেশ, বিভিন্ন রকমের প্রতিষ্ঠাদিবস, সভাসমিতি, সম্মেলন ইত্যাদি উপলক্ষ্যে গাইবার উপযোগী অসংখ্য গান বচনা করলেন তিনি । বোধকরি কোনো বিষয়ে কোনো দিক দিয়েই বাকী রাখেন নি । খেলার গান, পথে চলতে চলতে গাইবার গান, বিদ্যায়ের গান, চাষ করা ও ধান কাটার গান, হাসি তামাসার গান, বিবাহ ও জন্মদিনের গান, মৃত্যুদিনের গান—এ সব নিয়েও এক সুদীর্ঘ তালিকা তৈরি করা চলে । সোজা ও সহজ ভাষায় আমরা বলতে পারি, কবিশুরু এমন কতকগুলি বিষয়ের প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে গান রচনা করলেন যা নিয়ে গল্প রচনা করার কথা আধুনিক জগতে এমন করে তাঁর আগে কেউ সম্ভবত ভাবতেই পারেন নি । দেশের সমস্ত গীতিকারের খবর জানিনে, জানা সম্ভবও নয়—তবে এটা ঠিক যে আমাদের কঠোর বাস্তব জীবনকে নানা দিক থেকে নানা রূপেতে সংগীতের রসে আশ্বস্ত করবার চেষ্টা রবীন্দ্রনাথ করেছেন আপ্রাণ—আমরণ । এবং প্রতিটি চেষ্টা তাঁর, সার্থক রূপ নিয়েছে তাঁরই লোকোত্তর প্রতিভার গুণস্পর্শে ।

সর্বশেষে এইটুকু বলি—উপরে পূজা, প্রেম ও প্রকৃতি পথায়ের যে তালিকাবিভাগ করা হয়েছে—এর মধ্যে বহুগানকে কিন্তু আবার অগ্রভাবেও বিচার করা চলে,—অর্থাৎ পরিবেশের পাঠ্যে এক একটি গান নূতনতর উজ্জলতর হয়ে দেখা দেয়—গানের মালায় তার রং বদলায়। মোটকথা রবীন্দ্রসঙ্গীতের মধ্যে বিষয়বস্তু বৈচিত্র্য অধিকতররূপে উপলব্ধির ক্ষেত্রে রবীন্দ্রগীতশিক্ষার্থী, গীতশিল্পী এবং আলোচক মাত্রেই রবীন্দ্রনাথের কাব্য নাট্য প্রবন্ধাদির সঙ্গে আরো ঘনিষ্ঠ পরিচয় রাখা সর্বতোভাবে একান্ত কর্তব্য।

রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য

বান্দীকিপ্রতিভা, কালমৃগয়া ও মায়া'র খেলা—এই তিনটি রবীন্দ্রনাথের পূর্ণাঙ্গ গীতিনাট্য বলে সুবিদিত বটে, কিন্তু তা ছাড়াও একটু অগ্রদরনের আরো কয়টি গীতিনাট্য লিখে গেছেন রবীন্দ্রনাথ, যথা : বসন্ত, ঋতুসঙ্গ, নবীন ও শ্রাবণ-গাথা। আর তাঁর নৃত্যনাট্যগুলি হল : চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা ও শ্রামা। এইসঙ্গে এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে,—কবিগুরু তাঁর প্রথম জীবনের লেখা ‘মায়া'র খেলা’ গীতিনাট্যটিকে শেষ বয়সে নৃত্যনাট্যে রূপান্তরিত করার আয়োজন করেছিলেন। সে আয়োজন কবির জীবিতকাল মধ্যে কতটুকু পূর্ণতা লাভ করেছিল—এবং বর্ণনা বিশ্বভারতী গীতবিতান-৩য় খণ্ডে দ্রষ্টব্য।

এই চলতি নিবন্ধে কেবলমাত্র বান্দীকিপ্রতিভা, কালমৃগয়া, মায়া'র খেলা, চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা ও শ্রামা—এই কয়টিরই সংক্ষিপ্ত আখ্যান দেওয়া হচ্ছে।

॥ বান্দীকিপ্রতিভা ॥

রবীন্দ্রনাথ প্রথমবারই বিলেত থেকে কতকগুলি আইরিশ মেলাডজ শিখে নিয়ে স্বদেশে ফিরেছিলেন ১৮৮০ সালে, তখন তাঁর বয়স দু'ভি বৎসর সম্পূর্ণ হয়নি। সেইবয়সেই তাঁর করলেন ‘বান্দীকিপ্রতিভা’—তাঁর প্রথমগীতিনাট্য। এহ সম্পর্কে কাব্য লিখেছেন : “দেশী ও বিলাতীস্বরের চর্চার মধ্যে বান্দীকিপ্রতিভার জন্ম হইল। ইহার সুরগুলি অধিকাংশই দিশি, কিন্তু এই গীতিনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকি মর্যাদা হইতে অগ্রক্ষেপে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে ;... সঙ্গীতকে এইরূপ নাট্যকাব্যে নিযুক্ত করাটা অসংগত বা নিষ্ফল হয় নাই। বান্দীকিপ্রতিভা গীতিনাট্যের ইহাই বিশেষত্ব। সঙ্গীতের এইরূপ বন্ধনমোচন ও তাহাকে নিঃসংকোচে সকলপ্রকার ব্যবহারে লাগাইবার আনন্দ আমার মনকে বিশেষভাবে অধিকার করিয়াছিল।... বসন্ত, বান্দীকিপ্রতিভা পাঠযোগ্য কাব্যগ্রন্থ নহে, উহা সঙ্গীতেব একটি নূতন পরীক্ষা”—(জীবনস্মৃতি, পৃ ১০৭)।

‘বান্দীকিপ্রতিভা’ গীতিনাট্যের সংক্ষিপ্ত পরিচিতি

‘রামায়ণ’ রচয়িতা বান্দীকি কবি লভের আগে প্রথমজীবনে দহ্মাদগ নিয়ে বনে বনে ঘুরে বেড়াতেন।... কোনো এক অমাবস্যা, তাঁর নির্দেশ মত, দলের দ্বারা একটি অসহায়

মেয়েকে কালীপূজার জন্ত বলির উদ্দেশ্যে ধরে নিয়ে আসে। ...মেয়েটি তখন স্বভাবতঃ ভয়ে কাঁদতে লাগল। সেই করুণ দৃশ্য বাল্মীকিকে অভিভূত করে এবং বাল্মীকি তখন তাকে ছেড়ে দেবার আদেশ দেন।।...

সেই থেকে বাল্মীকির মনে আসে এক অদ্ভুত পরিবর্তন। দল নিয়ে বনে বনে শিকারের উদ্দেশ্যে যোবেন বটে, কিন্তু নির্মম হত্যায় তাঁর মন আর আগের মত তেমন সায় দেয় না। ফলে, তাঁর অনুগামীরা তাঁকে ছেড়ে চলে যায়।...

একদিন...গাছের ডালে বসা একজোড়া পাখিকে শিকার করতে উগ্ৰত দুটি' ব্যাধকে বাধা দিলেন বাল্মীকি। ব্যাধবা সে-ব্যাধ গ্রাহ্যই করল না এবং তাদের নিকপ্ত বাণে বিদ্ধ হয়ে একটি পাখি যেই না মাটির উপর আহত হয়ে পড়ল অমনি বাল্মীকি অভিশাপ দিলেন : 'মা নিষাদ প্রাতঃপ্রাণ'...

বাল্মীকি নিজেই তা শুনে অবাক,—কী ভাবে যে তাঁর রসনায় সহসা এমনতর দেবভাষা উচ্চারিত হল! ...তিনি এতদিন ছিলেন কালী-প্রাতমার একনিষ্ঠ সাধক, আজ সেই কালীব নৃলেই দেখতে পেলেন সরস্বতী-প্রাতম্বা।

সরস্বতী দেখা দিয়েই অদৃশ্য হলেন।...

বাল্মীকি কিন্তু সেই ছলনায় ভুললেন না। তিনি কালীকে ছেড়ে উন্নতের মত খুঁজতে বেরুলেন সেই হারিয়ে-যাওয়া সরস্বতীকে।...

তখন তাঁর সামনে লক্ষ্মী এসে উপস্থিত। বলেন : আমি তোমায় ধনরাশি সব দিচ্ছি—সরস্বতীর সন্ধান তুমি ছেড়ে দাও।

লক্ষ্মীর কথা শুনলেন না বাল্মীকি।...

অন্তঃপর তাঁর আকুল অবেষণে সরস্বতীর হল পুনর্বাতিব।

এবার এই আবির্ভূতের মধ্যেই বাল্মীকি দেখলেন সেই মেয়েটিকে, যাকে দহরার একদিন ধরে বেঁধে নিয়ে এসেছিল তার কাছে, বলির উদ্দেশ্যে—আর বাল্মীকি মুক্ত করে দিয়েছিলেন।

বাল্মীকির চৈতন্য হল। বুঝলেন, আগে দহরারূপের মাধ্যমে তিনি যখন অবলালায় জীবহত্যা করতেন তখন তাঁর পাষণদ্রুদয়কে এসে গায়েছিল যে মেয়েটি—সে অস্ত্র কেউ নয়—স্বয়ং সরস্বতী, জ্ঞানের আলো। তাঁর অন্তর আগে ছিল অজ্ঞানে ঢাকা তাই সরস্বতীর রূপটি তিনি দেখতে পাননি এতকাল! এবার গাইলেন :

“এই-যে হোর গো দেবী আমারি!...

তুমিই কি দেবী ভারতী!... রব চিরকাল চরণ ধরি তোমারি।”

এই সরস্বতীর হাত থেকে, পরিশেষে, বাল্মীকি বীণা উপহার পান,—আর পান কবিত্ব লাভের পুণ্য আশীর্বাদ।

[বাল্মীকিপ্রতিভা : গীতিনাট্য ॥ প্রকাশকাল : ১২৮৭ (ইং ১৮৮১) কান্তন]

কালমৃগয়া ॥

‘বাল্মীকিপ্রতিভা’র গান রচনায় উৎসাহিত হয়ে রবীন্দ্রনাথ এবই পরের বৎসর আরেকটি গীতিনাট্য লিখলেন ওই একই শ্রেণীর—নাম দিলেন ‘কালমৃগয়া’। বিষয় হল : রাজা দশরথ কর্তৃক অন্ধমূনির পুত্রবধ এবং পরে দশরথের প্রতি অন্ধমূনির অভিশাপ। এই প্রসঙ্গে কবি জানিয়েছেন, তাঁদের জোড়াসাকো-বাড়ির তেতালার ছাদে ষ্টেজ খাটিয়ে এর প্রথম অভিনয় হয়েছিল। উপস্থিত শ্রোতারা এর রসে অত্যন্ত বিচলিত হন। অবশেষে এই গীতিনাট্যের অনেকটা অংশ বাল্মীকিপ্রতিভার (২য় সংস্করণের) সঙ্গে মিশিয়ে দিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ, যে কারণে তাঁর তৎকালীন গ্রন্থাবলীতে ‘কালমৃগয়া’ ছিল অপ্রকাশিত।

রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন তাঁর জীবনস্মৃতি গ্রন্থের ১০৮ পৃষ্ঠায় : “বাল্মীকিপ্রতিভা ও কালমৃগয়া যে-উৎসাহে লিখিয়াছিলাম সে-উৎসাহে আর-কিছু রচনা করি নাই। ওই দুটি গ্রন্থে আমাদের সেই সময়কার একটা সংগীতের উত্তেজনা প্রকাশ পাইয়াছে।...একটা দম্ভরভাঙ্গা গীতবিপ্লবের প্রলয়ানন্দে এই দুটি নাট্য লেখা। এইজন্ত উহাদের মধ্যে তাল-বেতালেব নৃত্য আছে এবং ইংরেজি-বাংলার বাছবিচার নাই। আমার অনেক মত ও রচনারীতিতে আমি বাংলাদেশের পাঠকসমাজকে বারবার উত্তাক্ত করিয়া তুলিয়াছি,—কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সংগীত সহজে উক্ত দুই গীতিনাট্যে যে দুঃসাহসিকতা প্রকাশ পাইয়াছে তাহাতে কেহই কোনো ক্ষোভ প্রকাশ করেন নাই এবং সকলেই খুশি হইয়া ঘরে কিরিয়াছেন।”

‘কালমৃগয়া’ গীতিনাট্যের সংক্ষিপ্ত পরিচিতি

একটি মাত্র পুত্রকে নিয়ে তপোবনে থাকেন অন্ধঋষি।

বনে ফুল ফোটে, ফল ধরে, পাখরা কলরব করে আনন্দে, অদূরে সরষু নদী কুলুকুলু ধ্বনিত বয়ে যায়। এই পরিবেশের মধ্যে বেদ-অধ্যয়ন করেন—শান্তিতে দিন কাটান ওঁরা। আর আছেন সেখানে ঋষিকুমারের খেলার সঙ্গিনী লীলা।

একদিন তৃষ্ণার্ত হয়ে অন্ধঋষি তাঁর পুত্রের কাছে জল চাইলেন।

পুত্র বেরুল জল আনতে।...আকাশে তখন ঘনঘটা—বিদ্যুৎ চমকাচ্ছে আবির্ভাব।

অগ্রদিকে...অযোধ্যার রাজা দশরথ বেরিয়েছেন মৃগয়ায়। সঙ্গের শিকারীদের পাঠিয়েছেন বনের এদিক-ওদিক।...নিজেও মৃগয়া-উপযোগী হস্তিশাবকের অহুসঙ্কানে হঠাৎ এসে পড়লেন অজানা এক গভীর বনের ভিতর। লক্ষ্যচ্যুত হয়ে বলেছেন : যাক্ না যাবে সে কত দূর—আমি যাব পিছে-পিছে.....

কিন্তু, অগ্র শব্দ শুনে বিভ্রান্ত হলেন রাজা দশরথ। তবু তাঁর সংকল্প, এ শিকার তাঁর হাত-ছাড়া হবে না—চোখের আড়ালে লুকালেও।

জটিল বন, তার উপর চারিদিকে ঘোর অন্ধকার—দৃষ্টি তাঁর স্বভাবত আবদ্ধ।

কণকাল দাঁড়িয়ে শুধু কান পেতে শুনলেন, বুঝি-বা ঐ হস্তিধাবক জলপান করছে কোথাও। তাই অল্প কিছু না ভেবে ‘শব্দভেদী’ বাণ ছুঁড়লেন দশরথ।...সেই মুহূর্তেই কিন্তু অক্ষমূনির পুত্র নদী থেকে পাত্র ভরে জল তুলছিলেন তাঁর তৃষার্ত পিতার জন্তে। ঐ জল তোলার শব্দ অতুসরণ করেই দশরথের নিক্ষিপ্ত বাণ এসে ঋষিকুমারকে বিদ্ধ করল।.....

ঘটল অবটন অতর্কিতে।...

বাণবদ্ধ কুমারের মৃতদেহ নিয়ে রাজা দশরথ অক্ষমূনির কাছে গেলে পর পুত্রশোক-আবিষ্ট ঋষি তাঁকে অভিশাপ দেন :

॥ পুত্র ব্যসনজং দুঃখং যদেতন্ময় সাংপ্রভম্

এবং ত্বং পুত্রশোকেন রাজন্ কালঃ করিশ্বসি ॥

তা শুনে সকাতরে ক্ষমা চাইলেন দশরথ।

...অক্ষমূনি কিয়ৎক্ষণ স্তব্ধ থেকে অবশেষে বললেন : “শোক তাপ গেল দূরে—মার্জনা করিছ তোরে!”—এবপর বললেন মৃতপুত্রকে উদ্দেশ্য করে : “যাওরে অনন্তধামে মোহমারা পাশরি—দুঃখ আঁধার যেথা কিছু নাহি। জবা নাহি, মরণ নাহি, শোক নাহি যে-লোকে, কেবলি আনন্দস্রোত চলিছে প্রবাহি!...যাও বৎস, যাও সেই দেব সদনে।”

[কালমৃগয়া : গীতিনাট্য ॥ প্রকাশকাল : অগ্রহায়ণ ১২৮৯ (১৮৮২ ইং)]

॥ মায়ার খেলা ॥

রবীন্দ্রনাথের দিগ্বি স্বর্গকুমারী দেবী ১৮৮৬ সালে ‘সধিসমিতি’ নামে একটি মাহলা সমিতি স্থাপন করেন। এ-নামটি কবি রবীন্দ্রনাথের দেওয়া। উক্ত সধিসমিতিরই কোনো এক শিল্পমেলায় অভিনীত হবার উপলক্ষে রবীন্দ্রনাথ, তাঁর ‘বান্দীকিপ্রতিভা’ রচনার অনেককাল পরে ১৮৮৮ সালে ‘মায়ার খেলা’ নাম দিয়ে রচনা করলেন আবেকটি গীতিনাট্য।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থে লিখেছেন : “মায়ার খেলা ভিন্ন জাতের জিনিস। তাহাতে নাট্য মুখ্য নহে, গীতই মুখ্য। বান্দীকিপ্রতিভা ও কালমৃগয়া যেমন গানের সূত্রে নাট্যের মালা,—‘মায়ার খেলা’ তেমনি নাট্যের সূত্রে গানের মালা। ঘটনাস্রোতের ‘পরে তাহার নির্ভর নহে, হৃদয়াবেগই তাহার প্রধান উপকরণ। বস্তুত, ‘মায়ার খেলা’ যখন লিখিয়াছিলাম তখন গানের রসেই সমস্ত মন অতিবিক্ত হইয়া ছিল।”

কবিগুরুর উপরোক্ত বক্তব্য বিশেষভাবে স্মরণ রেখেই ‘মায়ার খেলা’ অনুধাবনে প্রবৃত্ত হওয়া সমীচীন। তাছাড়া ‘মায়ার খেলা’ লেখার পরেও কবির মনে সংশয় জেগেছিল—তত্ত্ব পরিবেশিত বিচ্ছিন্ন গানগুলির মধ্যে এই নাট্যকাব্যের আখ্যান সংগ্রহ করা পাঠকদের পক্ষে দুরূহ বোধ হতে পারে; তাইজন্তে এর সংক্ষিপ্ত আখ্যায়িকা নিজেই রচনা করেছিলেন। এখানে সেই সংক্ষিপ্ত আখ্যায়িকাকেই আরো সংক্ষিপ্ত করা হল :

*

*

*

মানবহৃদয়ে নানাবিধ মায়ার সৃষ্টি করে মায়াকুমারীরা।

একদিন ওরা স্থির করল, মায়ার খেলা খেলবে—যুবক-যুবতীদের নবীনহৃদয়ে নবীনপ্রেম রচনা করে।...

এই নাট্যের নামক অমর—নবযৌবনে বিকশিত। এর প্রতি শাস্তার ভালবাসা পূর্বাবধি! তা-সঙ্গেও অমর সহসা এক অপূর্ব আকাজ্জক অমুভব করে এবং উদাসভাবে অমুরূপ মূর্তির সন্ধানে বেরিয়ে যায়। কলে তাব পূর্বামুরাগিনী শাস্তা উপেক্ষিত হয়।

মায়াকুমারীরা পরিহাসচ্ছলে গেয়ে ওঠে : ‘কাছে আছে দেখিতে না পাও, কাহার সন্ধানে দূরে যাও !’

প্রমদা নামে আরেকটি কুমারী মনের আনন্দে হাসে, খেলে, বেড়ায়। তার প্রতি অমুরক্ত দুইটি যুবক,—অশোক ও কুমার। কিন্তু প্রমদা তা জ্ঞাপক করে না। মায়াকুমারীরা হাসে, মন্তব্য করে : ‘এ গর্ব তোমার থাকবে না চিরদিন’।...

এদিকে অমর তার মানসীমূর্তি খুঁজতে খুঁজতে প্রমদার ক্রীড়াকাননে এসেছে। প্রমদাকে দূর থেকে লক্ষ্য করছে। প্রমদাও এই আগন্তুক-অমরের প্রতি আকৃষ্ট হয়ে তার সখীদের বলে, ‘ওকে একবার জিজ্ঞেস করে আয়,—ও কী চায়?’ সখিরা অমরের কাছ থেকে কোনো স্পষ্ট জবাব পেল না।

শুধু মায়াকুমারীরাই বুঝল যে, প্রেমপাশে ধরা পড়েছে হৃদয়ে।

অমরের মনে ক্রমশঃ প্রমদার প্রতি আসক্তি প্রবল হতে থাকে। তেমনি, অমরের প্রতি প্রমদার। কিন্তু প্রমদার সখিরা অমরকে পারে না বিশ্বাস করতে। উপরন্তু মাঝখানে এসে ভৎসনা করে। এর ফলে সরলহৃদয় অমর প্রকৃত অবস্থাটি না বুঝে হতাশাসে ফিরে যায়।...প্রমদাও লজ্জায় বাধা দিতে পারে না।

অমরের অস্থিী অশান্ত মন ফিরে দাঁড়াল শাস্তার দিকে। দীর্ঘবিরহে শাস্তার অচ্ছেদ্য-গৃচবন্ধন মমেমর্মে অমুভব করল অমর এবং শাস্তার কাছেই আত্মসমর্পণ করল।...অত্নদিকে প্রমদার সখিরা ভেবেছিল, অমর বৃষ্টি আবার ফিরে আসবে;—কিন্তু অমর ফিরল না।

শাস্তা এবং অমরের মিলনোৎসব।...শাস্তার গলায় যেই না অমর ফুলের মালা দিতে যাচ্ছে অমনি সেখানে স্নান ছায়ার মত প্রমদা এসে দাঁড়ায়। তাই দেখে আত্মবিস্মৃত অমরের হাত থেকে ফুলের মালা খসে পড়ে। ফলত শাস্তা আর অমর সবাই ভাবে,—অমর ও প্রমদা উভয়ে বৃষ্টি গোপনে প্রেমাবদ্ধ। শাস্তাও তাই, অমর এবং প্রমদার মিলন সংঘটনে প্রবৃত্ত হয়।

কিন্তু আপত্তি জানায় প্রমদা।

অমর ত আগেই শাস্তার কাছে আত্মসমর্পণ করেছিল, এবার আরো বিশদভাবে শাস্তাকে লক্ষ্য করে বলল : ‘আমি মায়াজকে পড়ে নিজের স্বপ্ন নষ্ট করেছি, এখন আমার এই স্নান মালা কা’কে দেব,—কেই বা নেবে?’

শাস্তা দীর্ঘভাবে আশ্বাস দেয় : ‘আমি নেব। আমি বইব তোমার হৃদয়ের ভার।

তোমার সাধের ভুল প্রেমের মোহ কেটে গেছে,—এই ভুলভাঙ্গা দিবালাকে তোমারই মুখপানে চেয়ে আমার হৃদয়ের গভীর প্রশান্ত স্থবেব কথা তোমায় শোনাব।’

এইরূপে অমর ও শান্তার মিলন হয়। প্রমদা কিরে যায় তার শূন্যহৃদয় নিয়ে। মায়াকুমারীরা গান করে :

এরা স্থখের লাগি চাহে প্রেম, প্রেম মিলে না,

শুধু স্থখ চলে যায়,—এমনি মায়ায় ছলনা !

ওদের মায়ায় খেলারও সমাপ্তি এখানেই—

[মায়ায় খেলা : গীতিনাট্য ॥ প্রকাশ কাল : অগ্রহায়ণ ১২১৫ (১৮৮৮ ইং)]

॥ চিত্রাঙ্গদা ॥

রবীন্দ্রনাথ একবার শাস্তিনিকেতন থেকে কলকাতা যাচ্ছিলেন বেলগাড়িতে। তখন বসন্তকাল। যাবার পথে রেল লাইনেব ধারে প্রাকৃতিক দৃশ্য কবিকে আকৃষ্ট করে। তিনি তাই লিখলেন : ‘কেন জানি হঠাৎ আমার মনে হল সুন্দরী যুবতী যদি অমুভব করে যে সে তার যৌবনের মায়া দিয়ে প্রেমিকেব হৃদয় ভুলিয়েছে তাহলে সে তার স্বরূপকেই আপন সৌভাগ্যের মুখা অংশে ভাগ বসাবার অভিযোগে সতিন বলে দিক্কার দিতে পারে।’ ইত্যাদি—

বসন্ত এইটাই হল রবীন্দ্রনাথের ‘চিত্রাঙ্গদা’ নাটক রচনার গোড়াকার কথা। উক্ত ভাবটিকে, কবি বলেছেন, যখন নাট্যাকারে রূপ দেবার ইচ্ছা হল তখনই মনে পড়ল তাঁর মহাভারতের চিত্রাঙ্গদার কাহিনী। উড়িষ্যার পাণ্ডুয়া বলে এক নিভৃত পল্লীতে গিয়ে ১২১৯ সালে তিনি লিখলেন ‘চিত্রাঙ্গদা’। সেই চিত্রাঙ্গদাটিকেই আরো বহু বৎসরকাল পরে, ১৩৪৩ সালে কবি নৃত্যনাট্যে রূপান্তরিত করেন।

‘চিত্রাঙ্গদা’ নৃত্যনাট্যের সংক্ষিপ্ত পরিচয়

মণিপুররাজের তপশ্চাষ সঙ্ঘট হয়ে শিব বর দিয়েছিলেন যে, তাঁর বংশে কেবল পুত্রই জন্মাবে। তাসবেও ঐ রাজকুলে জন্ম হল চিত্রাঙ্গদার। রাজা তাকে পুত্ররূপেই পালন করতে লাগলেন। এর পরিণতিতে রাজকন্যা চিত্রাঙ্গদা ধর্মবিজ্ঞা অভ্যাস করলেন, শিখলেন যুক্তবিজ্ঞা, রাজদণ্ডনীতি এই সব। নারীদের অমুভব কোনো বিলাস-চাতুরী নেই তাঁর,—পুরুষবেশে যুবরাজরূপে তাঁর যত্রতত্র যাতায়াত।

পাণ্ডুপুত্র অর্জুন বারো বৎসরের ব্রহ্মচর্যব্রত নিয়ে বনে বনে ভ্রমণ করছিলেন।

সেইসময়—সহসা একদিন তাঁর সাক্ষাৎ পেলেন চিত্রাঙ্গদা। এবং নিজ অপ্রাকৃত পৌরুষের পরিচয় দিতে গিয়ে অর্জুনের কাছে যখন উপেক্ষিত হলেন, তখন বুঝলেন, নারী হয়ে নারী জীবনের সার্থকতা লাভের সুযোগ যেন ব্যর্থ হল তাঁর।

পরদিন এই অমুভবের কলশ্রুতিতে চিত্রাঙ্গদা তাঁর পুরুষবেশ ছেড়ে পরলেন রক্তাঘর,

কংকণকিংকিনীকাঞ্চি। আবার বেরুলেন অর্জুনকে দেখবার প্রত্যাশায় অঙ্গে ঐ অনভ্যন্ত সাজ নিয়ে—একান্ত সসংকোচে।...কিন্তু যখন দেখা হল, চিত্রাঙ্গদা শুনলেন অর্জুন বলছেন : ‘পতিযোগ্য নহি, বরাক্ষণে! আমি ব্রহ্মচারিব্রতধারী—কমা কর আমায়।’

প্রত্যাখ্যানের ঘানিতে চিত্রাঙ্গদার মন ভরে উঠল। অথচ অর্জুন তাঁর আজন্মের বিশ্বাসী...বেদনাহত চিন্তে তিনি আরাধনা করলেন মদনের।...

মদনের বর পেয়ে মণিপুর রাজকন্যার অঙ্গ পুষ্প-লাবণ্যে অতুল্য হয়ে উঠল।

এবার অর্জুন মুগ্ধনয়নে তাকালেন নবরূপী দেহলাবণ্যময়ী চিত্রাঙ্গদার প্রতি।

চিত্রাঙ্গদা তখন সশ্রদ্ধ আহ্বানে অর্জুনকে বলেন : ‘আর্য, তুমি অতিথি আমার। এ বনভূমি আমারই আশ্রয়। বল, কী সংকারে তুবিব তোমায়!’

অর্জুনের সম্যক পরিচয় পেলেন চিত্রাঙ্গদা। তবু তিনি ভাবতে থাকেন, তাঁর আকাজক্ষা পূর্ণ হল বটে, কিন্তু মদনদেবের কাছ থেকে বর হিসেবে পাওয়া এ-রূপটি যে তাঁর মিথ্যে, সজ্ঞাও মিথ্যে—এই দিয়ে কি নিজের প্রেমাস্পদকে কখনও প্রবঞ্চনা করা চলে! কাজেই তাঁকে জানাতে হয় স্পষ্টাক্ষি : হে পার্থ, বীর তুমি। তুমি বিশ্বজয়ী। আমি ত শুধুমাত্র নারী—এ ক্ষণিকের অর্থ্য কি আর তোমার যোগ্য উপহার!

অর্জুন অভিনন্দন জানান : ‘এসো সখি, দুঃসাহসীপ্রেম বহন করুক আমাদের—অজ্ঞানার পথে।’...

চিত্রাঙ্গদা নিজের মনকে নিঃশব্দ করতে না পেরে আবার গেলেন মদনের কাছে।

মদন আশ্বাস দেন : ভয় নেই, ফুলের খেলা সাজ হলেই ত ধরবে ফল।...

চিত্রাঙ্গদা তাঁর লব্ধ বরটি মদনকে কিরিয়ে দিয়ে অর্জুনের কাছে এসে এবার নিজের পরিচয় দিচ্ছেন : আমি মণিপুর-রাজকন্যা চিত্রাঙ্গদা। আমি ত দেবী নই, নই সামান্য নারী। আমাকে পূজা করে উচুতে তুলে রাখবে—সে আমি নই; আবার হেলায় পিছনে ঝেলে রাখবে—সেও আমার কাম্য নয়। যদি তোমার সংকটে-সম্পদে আমায় কাছে রাখ, আর সম্মতি দাও যাদু কঠিন ব্রতে সহায় হতে,—তাহলেই আমায় চিনতে পাবে তুমি। আজ শুধু এটুকুই নিবেদন করি,—আমি চিত্রাঙ্গদা রাজেন্দ্রনন্দিনী।

চিত্রাঙ্গদার এই বর্ণনায় অর্জুন বিমুগ্ধ,—কৃতার্থ হন।

[চিত্রাঙ্গদা : নৃত্যনাট্য ॥ অভিনয় উপলক্ষে প্রথম প্রকাশ : মার্চ ১৯৩৬]

॥ চণ্ডালিকা ॥

‘চণ্ডালিকা’ নামে নাটক প্রথম রচিত হয় গড়ে ১৯৩৩ সালের সেপ্টেম্বরে, তখন উক্ত নাটকে মূলতঃ ‘প্রকৃতি’ এবং ‘মা’ এই দুটি মাত্র চরিত্রই ছিল।

রবীন্দ্রনাথের লেখা থেকে জানা যায় : “রাজেন্দ্রলাল মিত্র কর্তৃক সম্পাদিত নেপালী

বৌদ্ধ সাহিত্যে শার্ভলকর্ণাদানের যে সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তাই থেকে এই নাটিকার গল্পটি গৃহীত। গল্পের ঘটনাস্থল আবর্তী।”

‘নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা’ রচনার পরে কবিগুরু এই ‘চণ্ডালিকা’ নাটকটিকেও তদানুসারে নৃত্যনাট্যে রূপায়িত করার কাজে হাত দেন। ফলতঃ নাটকটির বিষয়বস্তু সম্পূর্ণভাবে আশ্রিত ছন্দে ও স্থরে যখন রচিত হল তখন ১৯৩৮ সাল।

‘নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা’র সংক্ষিপ্ত পরিচিতি

প্রকৃতি চণ্ডালের মেয়ে—সে অস্পৃশ্য।

একদিন আবর্তীনগরে লাক্ষিত হল সে। টের পেলে, কেউ তাকে ছুঁতেও চায় না। তাই আত্মধিক্কারে সংকল্প কবে, এই অপমানের অঙ্ককারে যে তাকে পাঠিয়েছে—সেই দেবতাকে সে আর পূজো কববে না। বিষময়নে সারাক্ষণ নিজ অদৃষ্টের কথা ভাবে; কলে ঘরের কাজে আসে অমনোযোগ। তার মা কিন্তু এর কারণ কিছু বুঝতে পারে না—শুধুই ভীত্বাকারে করে যায় প্রকৃতিকে।

সেই সময়...অনাধিপিতৃদের উত্থানে প্রবাস যাপন করছিলেন প্রভু বুদ্ধ।

তঁার প্রিয়শিষ্য আনন্দ এক গৃহস্থের বাড়ীতে আহার শেষ করে বিহারে কেরবার পথে তৃষ্ণা বোধ করলেন।

কুয়ো থেকে জল তুলছিল প্রকৃতি—তাব সামনে এসে দাঁড়ালেন আনন্দ।

বললেন : জল দাও

প্রকৃতি বলে : “প্রভু ক্ষমা কর, আমি চণ্ডালের কন্যা। আমার স্পর্শ জল অশুচি।”

এ জবাব শুনে আনন্দের কণ্ঠে বেজে ওঠে মানবধর্মের সত্য বাণী, অকুণ্ঠে তিনি বললেন : “ওগো কন্যা, যে মানব আমি—সেই মানব যে তুমিও। তুমি চণ্ডালী। সেকথা মিথ্যা—দারুণ মিথ্যা।...প্রাণেব কালো যে মেঘ, তার নাম যদি দাও ‘চণ্ডাল’—তাবলে কি জাত ঘুচিবে তার—অশুচি হবে কি তার জল?” মন্ত্র দিয়ে গেলেন আনন্দ, প্রকৃতির কানে—বললেন : “নিন্দে করো না নিজেকে। মানবের বংশ তোমার,—মানবেরই রক্ত তোমার নাড়ীতে। আত্মনিন্দা পাপ, আত্মহত্যার চেয়েও বেশি।...বাজার বংশে দাসী জন্মায় অসংখ্য—তুমি সেই দাসী নও,...ঈজের বংশে চণ্ডাল কত আছে—নও তুমি সেই চণ্ডালী।”

আনন্দের মুখে এমনিভাবে সব কথা শুনে আর তাঁর রূপ দেখে প্রকৃতি মুগ্ধ হল। তাকে পাবার অল্প কোনো উপায় না দেখে সাহায্য চাইল মায়ের কাছে। তার মা জানত জাহ্নবিকা, আকর্ষণীয় প্রয়োগ করল সে।

অল্পদিকে—ভিক্ষু আনন্দ এই জাহ্নবী শক্তি রোধ করতে পারলেন না—এসে উপস্থিত হলেন প্রকৃতির কাছে। প্রকৃতি তখন আত্মনিবেদন করে জানায় : “প্রভু,

এসেছ আমার উদ্ধার করতে—তাই এত ছুঃখই না পেলে। ক্ষমা কর।...ওগো নির্ঘল, পায়ে তোমার ধুলো লেগেছে—সার্থক হবে সেই ধুলো লাগা। আমার মায়্যা-আবরণ পড়বে খসে তোমার পায়ে—ধুলো সব নেবে মুছে। জয় হোক,—তোমার জয় হোক।”

‘কল্যাণ হোক’ বলে আশীর্বাদ করলেন আনন্দ।

কিন্তু—আনন্দের মনে তখন পরিতাপ উপস্থিত হল। ভগবানের কাছে প্রার্থনা জানিয়ে কাদতে লাগলেন তিনি। ভগবান বুদ্ধ তাঁর অলৌকিক শক্তিতে শিশুর অবস্থা জেনে একটি বৌদ্ধমন্ত্র আবৃত্তি করলেন। সেই মন্ত্রের জোবে চণ্ডালীর বশীকরণ বিছা দুর্বল হয়ে গেল এবং আনন্দ মঠে ফিবে এলেন।

[নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা স্ববলিপিসহ গ্রন্থাকারে প্রথম প্রকাশ : চৈত্র ১৩৪৫]

॥ শ্রামা ॥

শ্রামা নাট্যগীতিটি ‘পরিশোধ’ নাম নিয়ে ১৩৩৬ সালের অক্টোবর মাসে প্রথম অভিনীত হয় কলিকাতা ‘মাস্তোভো-হলে’। তার মুখবন্ধে রবীন্দ্রনাথ লেখেন : “‘কথা ও কাহিনী’তে প্রকাশিত ‘পারিশোধ’ নামক পঞ্চ-কাহিনীটিকে নৃত্যাভিনয় উপলক্ষ্যে নাট্যাকৃত করা হয়েছে। প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত এর সমস্তই স্তবে বসানো। বলাবাহুল্য, ছাপার অক্ষবে স্তবের সঙ্গ দেওয়া অসম্ভব বলে কথাগুলি ব্রীহান বৈদ্যবা অপবিতার্য।”—এই ‘পরিশোধ’ আবে কয়েকবৎসর পর ১৩৪৩ সালে কবিকর্তৃক পরিবর্তিত পরিবর্ধিত এবং সমৃদ্ধতর হয়ে যে রূপ নেয় সেটাই ‘নৃত্যনাট্য শ্রামা’ নামে পরিচিত। প্রসঙ্গত জানা দরকার,—‘কথা ও কাহিনী’ কাব্যে কলিগুরুব ‘পারিশোধ’ কবিতার শিরোনাম পার্শ্ব “মহাবস্তুবদান” কথাটির উল্লেখ পাওয়া যায় এবং ঐ মূল কবিতারই সাহায্যে নিম্নলিখিত বর্ণনা এখানে পরিবেশিত হল।

‘শ্রামা’ নৃত্যনাট্যের সংক্ষিপ্ত আখ্যান

রাজকোষ থেকে চুরি হয়ে গেছে—তাই বাজার আদেশ, যে করেই হোক চোর ধরা চাই; নৈলে নগরপালের ‘মুণ্ড রহিবে না দেহে’।

সেই নগরে বাবসার উদ্দেশ্যে এসেছে বিদেশী বণিক বজ্রসেন। দস্যুর হাতে পড়ে সে দৈবাৎ নিঃস্ব। ভয়ে এদেশ ছেড়ে যখন পালাচ্ছিল তখন তাকেই চোর ভেবে নগরপালের বন্দী করে ফেলে।

সেই দৃশ্য দেখতে পায় নগরের প্রধান হুন্দরী শ্রামা। নগররক্ষীকে ডেকে বলে : “আমার যা আছে তাই নিয়ে বিদেশী নির্দোষী বন্দীকে মুক্তি দাও।” রক্ষী জানায়, শ্রামার অসুহরোধ রাখতে সে অসমর্থ।—তাসত্ত্বেও বন্দীকে বাঁচিয়ে রাখার জন্তে শ্রামা হুদিনের সময় চাইল। প্রহরী রাজী হলে শ্রামা বোষণা করে : রাজপ্রহরীর অস্তায়

অপবাদে—নিরীহের প্রাণ বধিবে বলে কারাগারে বঁধে। ওগো শোনো—আচ্ছ কী বীর কোনো, দেবে কি ওরে জড়িয়ে মরিতে অবিচারের ফাঁদে—অত্নায় অপবাদে !!

শ্রামাকে ভালবাসত বালক কিশোর উত্তীয়। সে শুনে বলে : “আমি ত্নায় অত্নায় জানিনে—শুধু তোমারে জানি। ওগো স্কন্দরী, তুমি যা চাও—যা বল তাই আমি করব।”

...শ্রামা তখন রাজঅঙ্গুরী খুলে উত্তীয়কে দেয়।

উত্তীয় পরিতৃপ্ত মনে বেরিয়ে এসে প্রহরীকে ডেকে বলে : “প্রহরী, লহ মোরে বঁধি। বিদেশী নহে সে তব শাসনপাত্র—আমি একা অপরাধী।”

“তুমিই তবে করেছ চুরি।”—সবিস্ময়ে শুধালো প্রহরী।

এর জবাবে শ্রামার দেওয়া রাজঅঙ্গুরীটি দেখিয়ে উত্তীয় প্রমাণ করে, যে, সে-ই চোর।

...এইভাবে বার্থপ্রেমিক উত্তীয়, শ্রামার অহনয়ে চুরি-অপবাদ শিরে নিয়ে, বসর্জন দেয় আপন প্রাণ।...

অপর দিকে—বজ্রসেন বন্দীশালায় বসে মৃত্যুর অপেক্ষায় ইষ্টদেবের নাম স্মরণ করছিল। শ্রামা শেষরাতে সেখানে গিয়ে বজ্রসেনকে নিঃশব্দে বেঁধে নিয়ে আসে।...

বজ্রসেন হতবুদ্ধি হয়ে জানতে চায় কী করে এটা ঘটল।

কিন্তু শ্রামা সব খুলে বলছে না।...ঘাটে বঁধা ছিল তবী—বজ্রসেনকে নিয়ে সে, তরী ভাসিয়ে দেয় স্রোতে। এরই মধ্যে বারবার প্রশ্ন করে বজ্রসেন : “কহ মোরে প্রিয়ে, আমারে করেছ মুক্ত কি সম্পদ দিয়ে?” তবু শ্রামা নিরস্তর। বজ্রসেন বলে সক্রান্তে : “মোর লাগি কি করেছ জানি যদি প্রিয়ে, পবিশোধ দব তাহা এ জীবন দিয়ে।”

কিন্তু শ্রামার ঐ একই উত্তর : “সে কথা এখনো নহে।” তাবপর...

‘গুটায়ে সোনার পাল সুদূরে নীরবে—দিনের আলোকতরী চলি গেল যবে অন্ত-অচলের ঘাটে,—তীর উপবনে লাগিল শ্রামার নৌকা সঙ্ক্যার পবনে।’

তখন...স্বযোগ ও সময় বুঝে শ্রামা জানালো কিশোর উত্তীয়ের সংক্ষিপ্ত কাহিনী।

সমস্ত শুনে বজ্রসেন ক্ষুব্ধ হয়ে বলে : “কাঁদিতে হবে বে পাপিষ্ঠা, জীবনে পাবি না শাস্তি।” অভিষাপ দিয়ে সে শ্রামাকে ছেড়ে চলে যেতে চায়। কিন্তু—‘সহসা যুবার জাহ্ন সবলে বাঁধিয়া বাহুপাশে—শ্রামা উঠিল কাঁদিয়া : ক্ষমা কর নাথ’।

তবু শ্রামাকে আশ্বাত করে চলে গেল বজ্রসেন। ক্ষিপ্তের মত সারাদিন বাইরে ঘুরে ঘুরে অতঃপর ‘দিনশেষে অরতপ্ত দম্ভ কলেবরে—ছুটিয়া পশিল গিয়া তরণীর ’পরে,—পতঙ্গ যেমন বেগে অগ্নি দেখে ধায় উগ্রআগ্রহের ভরে। হেরিল শয্যায় একটি নৃপুত্র আছে পড়ি; শতবার রাখিল তা নিজ বক্ষে চাপি।’ ডাকিল আকুল কণ্ঠে : “এসো এসো প্রিয়া।”

“এসেছি প্রিয়তম”—এবার বজ্রসেনের পায়ে পড়ে অরতপ্ত শ্রামা বলতে থাকে : “ক্ষম মোরে ক্ষম। গেল না তো স্কট্টিন এ পরাণ মম—তব নির্ভর কর্তব্য করে।”

বজ্রসেন নীরবে তাকাল ক্ষণকাল। আলিঙ্গন করবে বলে হাত বাড়িয়ে—আবার চমকে উঠে, শ্রামাকে তিরস্কার করে : “কেন—কেন এলি ফিরে। যাও, যাও চলে যাও।”

অতঃপর বজ্রসেনকে দূর থেকে প্রণাম করে শ্রামা ‘নামি নদীতীরে—আঁধার বনের পথে চলি গেল দীরে’। তখন,...

বজ্রসেন বলছে : “ক্ষমিতে পারিলাম না যে—ক্ষমহে মম দীনতা পাণ্ডিজনশরণ প্রভু।”

*

*

*

বিঃ দ্রঃ—রবীন্দ্ররচিত তিনটি গীতিনাট্য এবং তিনটি নৃত্যনাট্যের কাহিনীগুলি অত্যন্ত সংক্ষেপেই উপরে উপস্থাপিত করা হয়েছে। মনে রাখতে হবে,—কেবল এই বিবৃতির উপর নির্ভর করলে মূলরচনার রস-প্রাপ্তি থেকে বঞ্চিত হবারও সম্ভাবনা আছে পাঠকদের। কেননা, রবীন্দ্রনাথের নিজের লেখা কাহিনীগুলি মোটেই সংক্ষিপ্ত নয়, বরং প্রচুর ভাববৈচিত্র্যের দ্বারা সমৃদ্ধ—কোনো কোনো ক্ষেত্রে full of mysticism বললে ভুল হবে না হয়ত, ফে- কারণে নিজ-নিজ দৃষ্টাবুদ্ধি অনুপ্রাণিত অনেক পণ্ডিতজন আবার ভিন্ন ভিন্ন টীকা সমেত ঐগুলির ভিন্ন ভিন্ন অর্থ কিংবা ব্যাখ্যা প্রকাশেবও যথেষ্ট অবকাশ পান। সেই বিবেচনায়, অপর কোনো ভাষ্যকাবেব মুখাপেক্ষী না হয়ে কবিশ্রুর লেখা গীতিনাট্য বাস্তবিকপ্রতিভা, কালমৃগয়া, মায়াবিলেখা এবং নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা, শ্রামা—এই মূল অর্থাৎ original গ্রন্থগুলির সাহায্যে এর ভিতরকার তাৎপর্য অনুধাবনে যত্নবান হবার জন্তে স্থধী পাঠকবৃন্দের ওখা রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিক্ষার্থীদের বিশেষ অনুরোধ জানিয়ে, রচনাটি আপাতত এখানে শেষ করা হল।

রবীন্দ্রনাথের গানে প্রাদেশিক ও পাশ্চাত্যসঙ্গীতের প্রভাব

রবীন্দ্রনাথ তার ছেলেবেলায় কী-ভাবে গান শিখেছিলেন এবং সেই শিক্ষার পরিণতিতে নিজেই বা গান তৈরির কাজে উদ্বুদ্ধ হলেন কোন সূত্রে—এ সবের বর্ণনা আগের অধ্যায়-গুলিতে অল্পবিস্তর যা পাওয়া গেছে তা থেকে জানা যায়, জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়িতে নিয়মিত যত সব ভাল ভাল ওস্তাদ গায়কগুণীদের আসর বসত, তাঁদের গান রবীন্দ্রনাথ শুনে এসেছেন খুব ছোটবেলা থেকেই। সঙ্গীতে নিয়মবান পাঠ যদিও তিনি কাকুর কাছে নিতেন না তবু সেই অল্পবয়স থেকে ‘সঙ্গীত-শ্রোতা’ হিসাবে তাঁর অসাধারণ পরিচয় পাওয়া যেত নানা দিকে। অনেক অভ্যাস নতুন-নতুন গানের কঠিন-কঠিন স্বর অল্প সময়ের মধ্যে অনায়াসে আয়ত্ত করার বিশেষ অধিকারী ছিলেন তিনি। কবি নিজেরও বলেছেন : “শিশুকাল হইতে গানচর্চার মধ্যেই আমরা বাড়িয়া উঠিয়াছি। আমার পক্ষে তাহার একটা সুবিধা এই হইয়াছিল, অতি সহজেই গান আমার সমস্ত প্রকৃতির মধ্যে প্রবেশ করিয়াছিল।

তাহার অহবিধাও ছিল। চেষ্টা করিয়া গান আয়ত্ত করিবার উপযুক্ত অভ্যাস না হওয়াতে, শিক্ষা পাকা হয় নাই—(জীবনস্মৃতি, পৃ ৭২)। এটা কবিগুরু প্রথম জীবনের কথা বটে এবং তা নিতান্ত স্থূলভাবে গ্রহণ করলে এর তাৎপর্য অহুধাবনে আমাদের ক্রটি থেকে যাবে কিছু-না-কিছু। কেননা, যে-রবীন্দ্রনাথ পরবর্তীকালে বাংলার সঙ্গীতকে অভিনব সাজে সাজিয়ে বৈচিত্র্যময় করে তুললেন,—যাঁর রচিত গানগুলি জগৎসভায় এক বিশিষ্ট স্থান নিয়ে আজ তাঁর দেশবাসী সবাইকে গৌরবান্বিত করছে নানাভাবে—তা কি শুধু শুধু ঘটছিল, উক্ত সঙ্গীতশ্রষ্টা রবীন্দ্রনাথ অতি সাধারণ শিক্ষার্থীদের মত সঙ্গীতে তালিম নিতে পারেন নি বলেই,—না তিনি এক অসামান্য বিরাট প্রতিভার অধিকারী ছিলেন বলে। এই প্রতিভাকে যদি স্বীকার করা যায় তাহলে তেমন তার অসামান্য উন্মেষশালিনী ধাঁ-শক্তির সাহায্যে রবীন্দ্রনাথ যে সঙ্গীতসম্বন্ধীয় জ্ঞান কী পরিমাণে আয়ত্ত করেছিলেন এবং পরে সেই আয়ত্তাধীন জ্ঞানের সাহায্যে যে-সঙ্গীত তিনি সৃষ্টি করলেন—তাতে কোন্ দেশের কোন্ রাগরাগিণীর কিংবা ‘স্টাইল’ের প্রভাব এসে কতটুকু পড়ল বা না-পড়ল, কিংবা আদৌ তিনি বাইরের কোন কিছু বা প্রভাবিত কিনা—এই সমস্তের চুলচেরা নিতুল বিচার সাধারণদের পক্ষে কতটুকুই বা সম্ভব হতে পারে—এটাই কিন্তু তখন এক্ষেত্রে হয়ে উঠবে আসল বা মূল বিবেচনার বিষয়।

তবে মোটামুটিভাবে সকলেই জানেন যে,—বিষ্ণু চক্রবর্তী, যত্নতট্ট থেকে, আরম্ভ কবে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অধীনে গান-রচনার শিক্ষানবীশিকাল পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ যে-সব গান শুনেছেন বা শিখেছেন ঐ সবার উপর ছিল হিন্দুস্তানী রীতিরই প্রাবল্য বেশ। ঠিক এইখান থেকে শুরু করে আমরা যদি একটা ধারা-বিবরণী আঁকার চেষ্টা করি তাহলে দেখব,—মাত্র সতরো বৎসর বয়সে রবীন্দ্রনাথ প্রথম বিলেত যান। সেখানকার সঙ্গীতের স্বর-তালের অভিনবত্ব তাঁকে আকৃষ্ট করে (অবশিষ্ট বিলেতীসঙ্গীতের চর্চা নিজেদের বাড়িতেও তিনি দেখে গিয়েছিলেন বিলেত যাবার আগে)। এই সম্পর্কে তাঁর ‘জীবন-স্মৃতি’তে লিখেছেন : “গান শুনিতে শুনিতে ও শিখিতে শিখিতে যুরোপীয়সঙ্গীতের রস পাইতে লাগিলাম। কিন্তু আজ পর্যন্ত আমার এই কথা মনে হয় যে, যুরোপের গান এবং আমাদের গানের মহল যেন ভিন্ন ; ঠিক এক দরজা দিয়া হৃদয়ের একই মহলে যেন তাহারা প্রবেশ করে না।...যুরোপীয়সঙ্গীতের মর্মস্থানে আমি প্রবেশ করিতে পারিয়াছি, একথা বলা আমাকে সাজে না। কিন্তু বাহির হইতে যতটুকু আমার অধিকার হইয়াছিল তাহাতে যুরোপের গান আমার হৃদয়কে একদিক দিয়া খুবই আকর্ষণ করিত। আমার মনে হইত এ সঙ্গীত ‘রোমান্টিক’।...ইহা মর্মনবজীবনের বিচিত্রতাকে গানের স্বরে অহুবাদ করিয়া প্রকাশ করিতেছে।”

এটুকু পড়লে পরিষ্কার বোকা যায়, মনের এই অহুভূতিগুলি রবীন্দ্রনাথের মত সর্বতোমুখী প্রতিভাধরের কাছে ত উপেক্ষণীয় নয়ই, বরং তার কবিকনোচিত জ্ঞানবুদ্ধিকে

উজ্জলতর করে তোলার বিশেষ পাথেয় বলা যেতে পারে। এ-ছাড়া পাঠকরা লক্ষ্য করে দেখবেন, রবীন্দ্রনাথের পর্যবেক্ষণশক্তি সেই বস্তুসেই ছিল কত অসাধারণ রকমের গভীর ও সংযত! পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞদের সঙ্গে আমাদের দেশীয় সঙ্গীতজ্ঞদের গায়নরীতির তুলনামূলক বিশ্লেষণও তিনি ঐ একই অধ্যায়ে স্থূললিত ভঙ্গিমায় আঁবে করে গেছেন প্রচুর, তার সমস্তটাই অপূর্ব,—ববীন্দ্রসঙ্গীতচর্চাকাবি মাত্রেই জেনে রাখা বিষয় বটে, বিশেষত যারা এই নিয়ে প্রকাশ্য আলোচনায় অবতীর্ণ হতে উৎসাহী—তাদের পক্ষে ত অতি অবশ্যই। সংশ্লিষ্ট গুণী আলোচকবৃন্দ ববীন্দ্রনাথের মূল ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থমধ্যে “বিলাতি সঙ্গীত” শীর্ষক পরিচ্ছেদটি পাঠ্য করে আলোচ্য বিষয়ে সম্যক অবগত হবেন সেই ভরসায় কবিগুরু-প্রদত্ত প্রাসঙ্গিক উক্তির উদ্ধৃতি আর অধিকমাত্রায় এখানে তুলে ধরা হল না। কিন্তু ভাবতে গিয়ে বিস্ময় বোধ করি, প্রকৃতপক্ষে সেবাব সিলেত থেকে দেশে ফিরে এসে এই সববই জোর পবীক্ষা-নিবীক্ষা চলছিল, আমরা দেখতে পাই—তঁার সর্বপ্রথম রচিত ‘বাস্তবিকপ্রতিভা’ ও ‘কালমৃগয়া’ গীতিনাট্যে। অর্থাৎ পাশ্চাত্যসঙ্গীতাদির প্রেরণাই যে অনেকটা—ঐ দুই গীতিনাট্যের সৃষ্টি, তা অনস্বীকার্য। তখনও ববীন্দ্রনাথের বয়স উনিশ-কুড়ি ভিতরে।

এর পবে দীর্ঘকাল কাটিয়েছেন তিনি সহবেব বাইবে শিলাইদহে। সেখানকার গ্রাম্য বাউলদের সঙ্গে মিশেছেন, তাদের কণ্ঠে গান শুনে সে-গানের স্রব আদোপ করেছেন নিজের গানেতেও—তঁার জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে। এ-সব তথ্য কবিগুরুব স্বীয় জ্বানি থেকেই আমরা জানতে পাবি। এ নিয়ে আবে বিশেষ আলোচনা হবে পববর্তী অধ্যায়ের যথাস্থলে। তাছাড়া, কবিব অগ্রজ সত্যেন্দ্রনাথ কর্মোপলক্ষে ভাবতের দক্ষিণাঞ্চলে বসবাস করাকালীন রবীন্দ্রনাথেরও সে-সব জায়গায় যাতায়াত ছিল। সেই প্রদেশীয়, বিশেষত গুজরাত, মহারাষ্ট্র, দ্রাবিড়বাসী গায়কদের গানও রবীন্দ্রনাথ শুনেছেন,—এবং তখন তদেশীয় গীতধারাব বৈশিষ্ট্য নিশ্চয় তঁার স্মৃতি অবধান এড়িয়ে যায় নি। ঐসব প্রাদেশিক সঙ্গীতের স্রব থেকেও তিনি অনেক প্রেরণা পেয়েছেন গান রচনাব। এই প্রসঙ্গে ইন্দিরা দেবীর লেখা পড়ে জানা যায় : “কবি নিজে যেখানে যে-ভালো সুরটি শুনেছেন, অথবা অল্প লোকে দেশবিদেশ থেকে যে-সব গান আহরণ করে তাঁকে এনে দিয়েছেন, তার প্রায় সবগুলিই তিনি পূজার বেদীতে নিবেদন করেছেন”—(রবীন্দ্রসঙ্গীতের ত্রিবেণীসঙ্গম পৃ ১-২)। ঠিক এই ধরণের আরেকটি উক্তি সত্যেন্দ্রবীর স্মৃতিকথা থেকে এখানে নিচ্ছি : “প্রাণের গভীরে আমার যে স্ববদেবতা অধিষ্ঠিত ছিলেন তাঁকে নিত্য হবিঃ দানে তঁার পুষ্টিসাধনা করে তঁার দ্বারা আমারও পুষ্টিবিধানের হোতা হলেন রবিমামা।... কর্তাদাদামহাশয় চুঁচড়ায় থাকতে তঁার ওখানে মাঝে মাঝে থাকবার অবসরে তঁার বোটের মাঝির কাছ থেকে অনেক বাউলের গান আদায় করেছিলুম। যা কিছু শিখতুম তাই রবিমামাকে শোনাবার জন্তে প্রাণ ব্যস্ত থাকত—তঁার মত সমজ্ঞার আর কেউ ছিল না।

যেমন-যেমন আমি শোনাতুম—অমনি-অমনি তিনি সেই স্বর-ভেদে, কখনো-কখনো তার কথাগুলিবও কাছাকাছি দিয়ে গিয়ে এক-একখানি নিজের গান রচনা করতেন।...মহীশূরে যখন গেলুম সেখান থেকে এক অভিনব ফুলের সাজি ভরে আনলুম। রবিমামার পায়ে তলায় সে-গানেব সাজিখানি খালি না-করা পর্যন্ত, মনে বিবাম নেই। সাজি থেকে এক-একখানি স্বর তুলে নিলেন তিনি, সেগুলিকে মুখচিন্তে নিজের কথা দিয়ে নিজের করে নিলেন—তবে আমাব পূর্ণ চরিতার্থতা হল।...আমার সব সঙ্গীত-সঞ্চয়ের মূলে তাঁকে নিবেদনের আগ্রহ লুকিয়ে বাস করত। দিতে তাকেই চায় প্রাণ,—যে নিতে জানে। বাড়ির মধ্যে শ্রেষ্ঠগ্রহীতা ছিলেন রবিমামা,—তাই আমার দ্বিতীয় পুঞ্জীভূত হয়ে উঠেছিল তাঁতে” (জীবনের ঝরাপাতা, পৃ ৩৩)।

এমনতর স্বরসংযোজনায় পরীক্ষা-নিবীক্ষার দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের রচিত গানগুলিতে যদি বা স্পষ্টতঃ পাওয়া যায়, তবু তাঁর পরবর্তী জীবনের রচিত গানের সঙ্গে,—কী ভাবে, কী ভাষায়, কী বচনায়—এদেব তুলনা চলে না কখনও। তা কবতে গেলে বস্তুত, রবীন্দ্রসঙ্গীতে অপূর্ব সৃষ্টির মহিমা তথা ববীন্দ্রনাথেই স্বকীয়সৃষ্টির ঐশ্বর্যের অঙ্গল রূপ উপলব্ধি থেকে আমরা বঞ্চিত হই। একথাটা গীতার্থী মাত্রকেই ভেবে দেখবাব জ্ঞাত অমুরোধ করি। কেন না, রবীন্দ্রনাথেব গান কেবলমাত্র তাঁই গান, তাঁই অস্তুবতম বিস্ত—বাঙ্গালীব হৃদয়মহনকবা অমৃত। বাংলার সঙ্গীতের যে নিভৃশ্ব ধারা,—কথা ও স্ববেব সমন্বয়ে সৃষ্ট—রবীন্দ্রনাথ হলেন সেই ধারাবই এক বিশিষ্ট যুগান্তকাবী বাহক। কাজেই কোনোপ্রকাবেব তুলনামূলক আলোচনা দ্বাবা তাঁর সঙ্গীতবৈশিষ্ট্যেব মূলানিরূপণও হয়ত অসম্ভব থাকতে পারে না। এ সম্পর্কে ববীন্দ্রনাথের নিজ ভাষাটাই শোনা যাক : “একটা কথা বলা কর্তব্য—গান রচনায় আমি নিজে কী করেছি, কোন পথে গেছি, গানেব তত্ত্ববিচারে তাব দৃষ্টান্ত ব্যবহাব করা অনাবশ্যক। আমার চিন্তক্ষেত্রে বসন্তের হাওয়ায়, শ্রাবণের জলধারায় মেঠোফুল কোটে,—বড়ো বড়ো বাগানওয়ালাদেব কীর্তিব সঙ্গে তার তুলনা তোমরা কোরো না”—(স্ব ও সঙ্গতি, পৃ ৬৬)। অমুকবণেরও তিনি ছিলেন ঘোরাবিরোধী,—তাই একভাষগায় বলেছেন : “অতি বাল্যকাল থেকে হিন্দুস্থানী স্বরে আমার কান এবং প্রাণ ভর্তি হয়েছে, যেমন হয়েছে যুবোপীয় সাহিত্যের ভাবে ও বসে। কিন্তু অমুকরণ করলেই নোঁকাডুবি ;—নিজেব টিকি পর্যন্ত পাওয়া যাবে না। হিন্দুস্থানী স্বর তুলতে তুলতে তবে গান রচনা করেছি”—(স্ব ও সঙ্গতি, পৃ ২)। আবার অন্তেব কাছ থেকে কোনো কিছু গ্রহণ করা সম্পর্কে একদা দিলীপকুমার রায় মহাশয়ের সঙ্গে আলোচনা করতে গিয়ে বা বলেছিলেন তা যথাযথ জ্ঞানেতে পারলে, রবীন্দ্রনাথের গানে মিশ্রণ-সৃষ্টি সম্বন্ধীয় বহু অমূলক লোকপ্রচলিত ভ্রান্ত ধারণা যে অনেকের মন থেকে সম্পূর্ণ নিঃসন হবার অবকাশ পাবে তাতে সন্দেহ মেই। সেই প্রত্যাশায় উক্ত আলোচনারও কিয়দংশ এখানে তুলে দিচ্ছি।

কবি বলছেন : “প্রাণের একটা শক্তি হচ্ছে গ্রহণ করার শক্তি, আরেক শক্তি—
 ছানের। যে মন গ্রহণ করতে জানে না, সে ফসল ফলাতেও জানে না,— সে তো মরুভূমি।
 যদি বাঙালীর বিরুদ্ধে কেউ এ অভিযোগ আনে যে, তার মনের উপর যুরোপীয় সভ্যতা
 সব আগে প্রভাব বিস্তার করেছে তাহলে আমি তাতে বিন্দুমাত্রও লজ্জা পাই না, বরং
 গৌরব বোধ করি। কারণ এই-ই তো জীবনের লক্ষণ। আমি
 গ্রহণের শক্তি
 দানের শক্তি
 তো একবার দ্বিজেন্দ্রলালের গানের সন্ধক্ষে লিখেছিলাম যে, তাঁর
 গানের মধ্যেও যুরোপীয় আমেজ যদি কিছু এসে থাকে তবে তাতে
 দোষের কিছু থাকতেই পারে না, যদি তার মধ্য দিয়ে একটা নূতন রস আপন মর্যাদায়
 ফুটে ওঠে। আর দেখো, যুরোপীয় সভ্যতা আমাদের দুয়ারে এসেছে, আমাদের পাশে
 শতবর্ষ বিরাজ করেছে। আমি বলি—আমরা কি পাখর, না বর্বর যে তার উপহারের
 ডালি প্রত্যাখ্যান করে চলে যাওয়াই আমাদের ধর্ম বলে মানব? যদি একান্ত
 অবিমিশ্রতাকেই গৌরবের বিষয় বলে গণ্য করা হয়, তাহলে বনমাল্লুষের গৌরব বড়ো
 হয়ে দাঁড়ায়—মাল্লুষের গৌরবের চেয়ে? কেননা, মাল্লুষের মধ্যেই মিশেল চলছে, বনমাল্লুষের
 মধ্যে মিশেল নেই”—(সাক্ষাতিকী, পৃ ১৫৩-১৫৪)।

রবীন্দ্রনাথের ইত্যাকার সব কথা ভাল করে পড়ে, জেনে, এদের অর্থ বুকে নিয়ে —
 তারপরে যদি তাঁর গানে কোথাকার প্রভাব কখন কী ভাবে এসে জুটেছে তা বিচার করা
 যায়, তখন সেটাই হবে যথার্থ যুক্তি-সঙ্গত বিচার। অবশ্য সঙ্কে সঙ্কে বিচারকদেরও
 সর্বদেশীয় গান সম্পর্কে সমান আগ্রহ, সমান শিক্ষা ও জ্ঞান থাকা চাই। নচেৎ শুণু-শুণু
 অন্ধ-কৃত তালিকা মুখস্থ করে কিংবা অন্ধের মুখে মন্তব্যাদি শুনে এর বিচারে অবতীর্ণ হলে
 কেবল যে বাক্-বিলাসিতারই প্রদ্রব্য দেওয়া হবে তা নয়, এরদ্বারা অনেকক্ষেত্রে ভুল
 বোঝাবুঝিরও আশংকা থেকে যাবে প্রচুর। তা-ছাড়া অসম্পূর্ণ জ্ঞান কিংবা নিছক
 একদেশদর্শিতার মনোভাব নিয়ে এই সকল ব্যাপারে ‘বিচারক’ সাজবার প্রয়াসটুকুও ভে
 পণ্ড্রম মাত্র।

আজ রবীন্দ্রসঙ্গীতের অমুরাগী মাত্রেই জানেন, তৎকালীন অখণ্ডবাংলার সঙ্গীতজগতে
 রবীন্দ্রনাথের স্থখ্যাতি প্রচারিত হয়েছিল তাঁর অতি অল্প বয়সেই। গায়ক এবং সুরকার
 হিসাবে রবীন্দ্রনাথ যে মাত্র ২২।২৩ বৎসর বয়সের মধ্যেই স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছিলেন—
 এরও ঐতিহাসিক প্রমাণ আছে। আর, পরিণত বয়সে তো তিনি সত্যসত্যই একজন
 বিশ্ববন্দিত বিশিষ্ট ‘বাগ্ময়কার’।

গান তৈরির বেলায়, রবীন্দ্রনাথ সুর আগে কি কথা আগে তৈরি করতেন তা বলা
 শক্ত। তবে, কথা এবং সুর উভয়েরই শুভসন্মেলন ঘটেছে তাঁর গানে—টিক হরগৌরীর
 মত। আর সেদ্বারা বিশেষকরে রবীন্দ্রসঙ্গীতের সমাদর আজ বিশ্বজনীন, সার্বজনীন।
 সর্বোপরি বহু দেশ-বিদেশ ঘুরেছেন রবীন্দ্রনাথ—একবার নয়, অনেকবার এবং যখন যেখানে

গেছেন সেখানের শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত শোনার সুযোগ ঘটেছে তাঁর। রবীন্দ্রনাথের মত একজন উৎকৃষ্ট শ্রোতা বিরল—এ কথাটি সম্যক রূপে অধিগত হলে—আমরা এই সিদ্ধান্তেও

উপনীত হতে পারি যে, যখনই যেখানের সঙ্গীত মনঃপূত হয়েছে—

সারোপণে কবির
ক্ষণীয় নৈপুণ্য

তার অন্তর্নিহিত মাধুরী তথা রস-বৈভব মনপ্রাণ দিয়ে উপলব্ধি করেছেন তিনি এবং পরিশেষে তা একান্ত আপন করে নিয়ে চালিয়ে দিয়েছেন

স্ব-জাতিদের প্রাণের মধ্যেও। অম্লকরণ কিংবা নকল তিনি করেন নি,—সৃষ্টির প্রেরণা লাভ করেছেন নানা দেশের নানা সঙ্গীত থেকে—এবং তাঁর অসামান্য শিল্পপ্রতিভা ও বীণশক্তির গুণেতেই গানের মধ্যে যে-নূতন রূপ এসে ধরা দিল—সেটাই পরবর্তীকালে অর্থাৎ এই যুগে হয়ে উঠেছে বাঙালীর এমন কি সমগ্র ভারতীয়েরই গৌরবময় এক নিজস্ব সম্পদ।—কাজেই রবীন্দ্রনাথের গানের উপর প্রাদেশিক ও পাশ্চাত্যসঙ্গীতের প্রভাব নিয়ে সঠিক আলোচনায় এগোতে হলে রবীন্দ্রসঙ্গীত-অম্লশীলনকারীদেব যে সর্বদেশীয় সঙ্গীত সম্পর্কে আবার গভীর পড়াশুনা এবং এর আলোচনার ক্ষেত্রেও অতি বিশেষ বকমের সাবধানতাব প্রয়োজন আছে—সেকথা এখানে আরো বাড়িয়ে বলা বাহুলা বোধ করি; তাছাড়া বর্তমান গ্রন্থের ৫৫ ৫৬ পৃষ্ঠায় ঐ একই দৃষ্টিকোণ থেকে অত্র একটি বিষয়েরও আলোচনা যখন আগে একবার হয়েই গেছে।

সে বাইহোক প্রাদেশিক এবং পাশ্চাত্য সঙ্গীতাদির প্রভাবে যে-সমস্ত গান রবীন্দ্রনাথ রচনা কবে গেছেন বলে প্রকাশ—সে সব গানের পুরোবর্তী আদর্শ, বাগ-তাল এবং প্রকাশসূত্র সহ এক বিস্তারিত তালিকা আমরা বহুকাল আগে লাভ করেছি কবিকল্পব্রাহ্মণশ্রী ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণীর দাক্ষিণ্যে। এই সম্পর্কে বেশি জ্ঞানার্জন করে নিখুঁত গাণিতিক হিসাব সংরক্ষণে যারা ইচ্ছুক তাদের পক্ষে ইন্দিরা দেবী-রচিত ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতবজ্রবেণীসঙ্গম’ নামক পুস্তিকাটির সাহায্য নেওয়া সমীচীন। সেই পুস্তিকায় নির্মিত তালিকা থেকেই সম্ভবমত আনুসঙ্গিক তথ্যাদিসহ মাত্র কয়েকটি গানের নাম, যথারীতি শ্রেণী-বিভাগ করে নমুনা স্বরূপ, এই প্রবন্ধেও উৎকলিত হল।

রবীন্দ্রনাথের বাংলা গান

পুরোবর্তী আদর্শ

হিন্দী ভাঙ্গা

মন জাগো মজলোকে । ভাঁয়ারো-ত্রিতাল)

জাগো মোহন প্যারে

তোমারি গেহে পালিছ রেহে (খামাজ-একতাল)

আজ শ্রাম মোহালিয়ে

পাঞ্জাবী

বাজে বাজে রম্যবীণা (ইমনকল্যাণ-তেওরা)

বান্দে বান্দে রম্যবীণা

গুজরাতি কিংবা গুজরাটী

এ কি অন্ধকার এ-ভারতভূমি (ভজন-একতাল)

বাও রে অনন্তধামে (প্রভাতী-বীপতাল)

মরাঠী

বিশ্ববীণারবে (শঙ্করাভরণ-তালকেরতা) ॥ নাদবিজ্ঞা পরব্রহ্মরস

দক্ষিণী

বাজে করুণ স্বরে ॥ নিতুচরণ মূলে

মহিশূরী

আনন্দলোকে মঙ্গলালোকে (ভজন-একতাল , ॥

কর্ণাটি কিংবা কানাড়ী

আজি শুভদিনে (ধামাজ-তালকেরতা) ॥ পূর্ণচন্দ্রাননে

বড় আশা করে (ঝিঁঝিট-কাওয়ালী) ॥ সখি বা বা

সকাতরে ঐ কাঁদিয়ে (ভজন-একতাল) ॥ চাবি বর্ষা পর্যন্ত

বাংলার লোকসঙ্গীত

যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে ॥ হরিনাম দিয়ে জগত মাতালে

আমার সোনার বাংলা ॥ আমি কোথায় পাব তারে

তেলেনা

হায় কে দিবে আর সাহসনা (দেশ-ত্রিতাল) ॥ তানানা দ্রে দ্রে

গৎ ভাঙ্গা

মোর ভাবনারে (গৌড়মল্লার-ত্রিতাল) ॥ সেতারেব গৎ

এসো শ্রামলসুন্দর (দেশ-ত্রিতাল) ॥

পাশ্চাত্য সঙ্গীত

কতবার ভেবেছিহু আপনা ভুলিয়া- ॥ Drink to me only

কালী কালী বলরে আজ [বায়োকিপ্রতিভা] ॥ Nancy Lee

একটানা এতসব বলা সম্বোধ—উপসংহারে প্রসঙ্গত আরেকটু বলতে চাই : প্রভাব প্রতিপত্তির কথা তুলে লাভই বা কি ! এঁতে শুধু বাগবিতণ্ডা বেড়ে চলে—নিষ্পত্তি হয় না এর। কেননা, কার কোন্‌ সৃষ্টিতে কোথাকার কোন্‌ প্রভাব যে কী কৌশলে জড়িয়ে

আছে সেটা ত বড় কথা নয়। আর বস্তুতপক্ষে গভীরভাবে চিন্তা প্রভাব, প্রেরণা

করলে যে-কেউ দেখতে পাবেন,—এ বিরাট বিশ্বব্রহ্মাণ্ডে কোনো সৃষ্টিই আজ পর্যন্ত একেবারে প্রভাব-হীন অবস্থায় গড়ে ওঠেনি। আজকাল বাঙালীদের মধ্যে ধারা কিছু কিছু লেখবার চেষ্টা করেন,—বিশেষতঃ গল্প উপন্যাসাদি,—তারা অধিকাংশই কি আর রবীন্দ্রনাথ, শরৎচন্দ্র, তারাশংকর প্রমুখের দ্বারা অল্পবিস্তর প্রভাবিত নন ? তাই বলে এঁদের লেখার মধ্যে আমরা কি কেউ কখনও রবীন্দ্রনাথ, শরৎচন্দ্র, তারাশংকর প্রমুখের প্রভাব খুঁজে বেড়াই ? এই তো অনেকে বলেন, সেক্সপিয়র, দাণ্ডে, মিলটনের

প্রভাবে নাকি কাব্য রচনা করেছিলেন মাইকেল মধুসূদন দত্ত ; তা যদি হয় তাহলে তেমন করে রবীন্দ্রনাথের রচনা থেকেও কি আর বিহারীলালের প্রভাবের ছাপ দেখানো যেতে পারে না ? রবীন্দ্রনাথ যে যৌবনে উপন্যাস লিখতেন—তার আগে কি তিনি বহুমুখের লেখা পড়েন নি কখনো ? —খুব পড়েছেন। রবীন্দ্রনাথের তখনকার লেখা খুঁটিয়ে-খুঁটিয়ে বিচার করলে—বহুমুখের ভাবধারার সুবাস কি আর তা'তে মিলবে না,—কিছু-না-কিছু ? মনে করুন, যদি দৈবাৎ অনেকটাই মিলে যায়—তাহলে কী রবীন্দ্র-সৃষ্টির মৌলিকত্ব, অপূর্বত্ব এবং স্রষ্টার অনন্তসাধারণ প্রতিভার বিষয়টা আমাদের ভুলে থাকতে হবে ! এমনতর পরিস্থিতিতে মোটকথাটি হল,—বিশেষ সতর্কতার সঙ্গে সব দিক সুসংযতভাবে পর্যালোচনা করতে পারলে এসব জিনিসকে কখনও প্রভাব বলা ঠিক নয়, আমরা বলব ‘প্রেরণা’। ‘এই প্রেরণা যেখান থেকেই লাভ করা হোক না কেন—আমাদের শেষ লক্ষ্য থাকবে, সৃষ্টির চেহারাটা দেখা। সৃষ্টির চেহারাটা যে কী রকম ঠাণ্ডালো—সেটাই হবে আমাদের মূল বিবেচ্য’।

স্বরের গুরু রবীন্দ্রনাথ-সৃষ্ট সমৃদ্ধ গানের স্বরূপ-বিচারের বেলায়ও তা-ই।

রবীন্দ্রসঙ্গীতে কীর্তন ও বাউলের প্রভাব

কীর্তন ও বাউল গানের সঙ্গে বাঙালীমাত্রেয়ই পরিচয় আছে অন্নবিস্তর এবং এ-গান তাদের নিজস্ব সম্পদ বলেও অনেকের ধারণা। কিছু হুঃখের বিষয়, এর চর্চা বিশিষ্ট বাঙালী গায়ক শিল্পীদের মধ্যে আশাহীন সচল নয়। এই মন্তব্যের সত্যতা যাচাই কবতে পারেন যে-কেউ,—যদি সহরের এত সব অগণিত সঙ্গীত-শিক্ষায়তনগুলিতে খোঁজ নেন। সেখানে দেখবেন, খাঁটি বাউল-কীর্তন অল্পশীলনের ব্যবস্থা কোথায় কতটুকুই বা ! খুবই সৌম্যবদ্ধ নয় কি ? মোটের উপর এইটে ত সত্য যে, আমরা তথাকথিত সহরবাসী সঙ্গীতবিলাসীরা, সঙ্গীত বলতে সাধারণত উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতেরই চর্চা করে এসেছি দীর্ঘকাল এবং একেই সম্মান দিয়েছি সাধ্যমত। বিশেষ করে দেশের গণ্যমাণ সঙ্গতিপন্নরাও যখন উক্ত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতজ্ঞদেরই পৃষ্ঠপোষকতা করে জনগণের মনোযোগ সেদিকেই আকৃষ্ট করেছেন বো'ল, তখন এর ফলে বাংলার বাউল-কীর্তন তৎসহ অগ্ন্যাগ্ন লোকসঙ্গীত প্রায় অবহেলিতই থেকে গেছে। আর বাস্তবক্ষেত্রে, যে-কোনো শিল্পের উন্নতি অনেকাংশে সঙ্গতিপন্ন ব্যক্তিদের সহায়ত্বের উপরই যে নির্ভরশীল তা কে অস্বীকার করবে ! এসবের ইতিহাস নিয়ে চুলচেরা বিচার করা আমার বর্তমান প্রবন্ধের উদ্দেশ্য নয়,—তবে আমরা আজকাল হ্রাসিতভাবে এইটুকুই প্রত্যক্ষ করছি যে,—সহরাঞ্চলে উচ্চশ্রেণীর সঙ্গীতজ্ঞমহলে কীর্তন-বাউল মর্যাদা-রূপেই অগাধ-স্বপ্ন,—যদিও বা এসবের কিছু-কিছু সমাদর ও অল্পশীলন কোথাও থাকে—সেটা আছে গ্রামাঞ্চলেই।

তাছাড়া, যারা বিভিন্ন দেশ-পরিভ্রমণে অভ্যস্ত তাঁরা হয়ত দেখে থাকবেন, কীর্তন গাইবার প্রথা ভারতবর্ষের সর্বত্র প্রচলিত। অবশ্য তা বিভিন্ন রীতিতে গাওয়া হয়ে থাকে বিভিন্ন অঞ্চলে। প্রিয়তম কোনো কিছুব মতিয়া, গুল-নগন বা যশঃখ্যাপনই তো চল ‘কীর্তন’—তা যে-কোনো ভাষাতেই হোক না কেন। এ-কে কেউ বলেন ‘কীর্তন’—কেউ বা বলেন ‘ভজন’। এর মধ্যে, ভিন্ন ভিন্ন অঞ্চলবাসী গায়কদের গাইবার ধারায় কখন-সখন তারতম্য স্পষ্টত দেখা দিলেও আসলে ভাবের দিক থেকে এই দুটি শব্দের অর্থে কোনো অমিল আছে বলে মনে করি না—অস্তুত বাংলার গীত-ভক্ত ও রসিক মহলে।

রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “আত্মপ্রকাশের জন্তে বাঙালী স্বভাবতই গানকে অত্যন্ত করে চেয়েছে। সেই-কারণে সর্বসাধারণে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতবীতিব একান্ত অলুগত হতে পারে নি। সেইজগ্রেই কানাড়া, আড়ানা, মালকোষ, দরবারীতোড়ির বহুমূল্য গীতপকরণ ষাকা সবে ও বাঙালীকে কীর্তন সৃষ্টি করতে হয়েছে। গানকে ভালবেসেছে বলেই সে গানকে আদব করে আপন হাতে আপন মনের সঙ্গে মিলিয়ে তৈরি কবতে চেয়েছে। তাই, আজ হোক কাল হোক, বাংলায় গান যে-উৎকর্ষ লাভ কববে সে তার আপন রাস্তাতেই করবে আর-কারও পাখর-জমানো বাঁধা রাস্তায় করবে না”—(রবীন্দ্র বচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১১৩)। “স্বাবাব তিনি বলেছেন অল্প জায়গায় : “বাংলাদেশে কীর্তন গানের উৎপত্তির আদিত্তে আছে একটি অত্যন্ত মতামূলক গভীর এবং দূর্ব্যাপী হৃদয়াবেগ”—(স্মরণ ও সঙ্গতি, পৃ ৮৩)।

কবিগুরু এইসব আশার বাণীর স্বরূপ ধবেই আমরা যদি দেখতে শিখি, তিনি এই প্রসঙ্গে আবার কোথায় কী-কী মতামত প্রকাশ কবেছেন, তাহলে এর দ্বাবাই তার গানে কীর্তন বাউলের প্রভাব সম্পর্কেও একটা মোটামুটি ধারণা, সংশ্লিষ্ট গীতার্থী এবং আলোচকদের পক্ষে যে গড়ে নেওয়া সহজ ও সম্ভব হবে তা’তে কোনো সন্দেহ নেই।

তবে স্মরণে এইটে জেনে রাখা ভাল, যে, আমাদের মধ্যে লোকসঙ্গীত বা জনসঙ্গীত যা—দেশিসঙ্গীতও তাই-ই, আর কীর্তন-বাউল হল এরই অঙ্গবিশেষ। কাজেই রবীন্দ্রনাথ যদি স্বদেশে থেকে এবং তার আবহাওয়ায় বর্ধিত হয়ে নিজেই লোকসঙ্গীতের তথা দেশি সঙ্গীতের দ্বারা কোনো-না-কোনো প্রকায়ে প্রভাবিত হয়ে থাকেন এবং আত্মঘাতিক কারণে কীর্তন-বাউলের প্রভাব তাঁর রচিত গানে এসেই পড়ে—তাহলে সেটা তো অস্বাভাবিক কিংবা আশ্চর্যকর কিছু নয়। এ ক্ষেত্রে আসলে, সেই কার্যকাবণটুকুই বিশ্লেষণ আবশ্যক।

জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে মহাবিহ আমলে ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীত এবং বিদেশীয় সঙ্গীতচর্চায় যেমন নানাবিধ ব্যবস্থা ছিল—তেমনি সেখানে স্বদেশীয় তথা তদানীন্তন বৃহত্তর বাংলার যাত্রাগান, কবিগান, কথকতা, ঢপকীর্তন ইত্যাদি অস্থায়ীত্বেরও সমাদর হত যথেষ্ট। এ সমস্তই রবীন্দ্রনাথ শিশুকাল থেকে দেখে আসছিলেন। এর ইতিবৃত্ত পরে বর্ণনা করেছেন এই বলে : “সেকালের জীবনযাত্রায় সঙ্গীতের সমাদর দেখেছি...

[উচ্চসঙ্গীত ছাড়াও, দেশে] জনসঙ্গীতের প্রবাহ—সেও ছিল বহু শাখায়িত। নদীমাতৃক বাংলাদেশের প্রাক্ষে-প্রাক্ষে যেমন ছোট-বড় নদী-নালা স্রোতের জাল বিছিয়ে দিয়েছে, তেমন বুয়েছিল গানের স্রোত নানা ধারায়।...যাত্রা, পাঁচালি, কথকতা, কবির গান, কীর্তন মুখরিত করে রেখেছিল সমস্ত দেশকে। (লোকসঙ্গীতের এত বৈচিত্র্য আর কোনো দেশে আছে কিনা জানিনে)। শখের যাত্রা সৃষ্টি করার উৎসাহ ছিল ধনী সম্ভানদের। এই সব নানা অঙ্গের গান ধনীরা পালন করতেন; কিন্তু অন্তঃদেশের বিলাসীদের মত এ-সমস্ত তাঁদের ধনমর্যাদার বেড়া-দেওয়া নিভূতে শুধু নিজেদেরই সম্ভোগের বস্তু ছিল না। বাল্যকালে আমাদের বাড়িতে নল-দময়ন্তীর যাত্রা শুনেছি। উঠোন-জোড়া জাজিম ছিল পাতা—সেখানে বারা সমাগত তাদের অধিকাংশই অপরিচিত; এবং অনেকেই অকিঞ্চন, তার প্রমাণ পাওয়া যেত জুতো-চুরির প্রাবল্যে?...বিদেশী অলংকারশাস্ত্র পড়বার বহু পূর্ব থেকে আমাদের নাট্য,—যাকে আমরা যাত্রা বলি, সে তো গানের সুরেই ঢালা। সে যেন বাংলাদেশের ভূসংস্থানের মত, সেখানে স্থলের মধ্যে জলের অধিকারই যেন বেশি। কথকতা যেন অলংকারশাস্ত্রমতে গ্যারেটিভ শ্রেণীভুক্ত, তার কাঠামো গঠনবলেও স্বাধীনতা যুগের মেয়েদের মতই গীতিকলা তার মধ্যে অনায়াসেই অসংকোচে প্রবেশ করত। মনে তো পড়ে একদিন তাতে মুগ্ধ হয়েছিলুম”—(রবীন্দ্র রচনাবলী-১৪৭ খণ্ড, পৃ ১১১-১১৩)। কবিব এই উদ্ধৃতি পড়লে বোঝা যায়,—পাঁচালি-গান, কথকতা ইত্যাদি অল্পবয়সে তিনি যা প্রত্যক্ষ করেছিলেন তাতে তাঁর শ্রদ্ধা ও আন্তরিকতা ছিল স্ফূর্তি। তাছাড়া বাড়িতে রবীন্দ্রাগ্রজেরা যে নানা উপলক্ষ্যে শখের নাটকাদি করতেন, তার মধ্যে সঙ্গীত-সংযোজন ও পরিবেশনের ব্যবস্থাদি নিশ্চয় স্বদেশীয় গীতিকলাব নূল রীতিকে উপেক্ষা কবে কখনো হত না। তখন এসবে সক্রিয় অংশ নিতে পারার মত বয়স হয়ত রবীন্দ্রনাথের ছিল না, কিন্তু তিনি নির্বিঘ্নে লক্ষ্য করতেন সব—এবং তাঁর পর্যবেক্ষণশক্তি ছিল অসাধারণ,—এই কথা মনে রেখে যদি বিচার করি তাহলে, উপরোক্ত জনসঙ্গীত বা লোকসঙ্গীতের অর্থাৎ দেশিগানের এবং এর সুরের প্রতি কবির স্বাভাবিক আকর্ষণ ও প্রীতিবোধ প্রসঙ্গে আমরা আরো দেখতে পাই,—খুব ছেলেবেলায়ই তিনি : (১) তাঁর পিতার অহুচর কিশোরী চাটুজ্যের কাছে শিখেছিলেন একাধিক পাঁচালি-গান, (২) দেশিগান শেখা তাঁর শুরু হয়েছিল বিষ্ণু চক্রবর্তীর কাছে—নিতান্ত পাড়াগোয়ে ছড়ার মাধ্যমে, (৩) অগ্রজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের বন্ধু অক্ষয় চৌধুরীর কণ্ঠে তিনি শুনেছেন বহবার, রবীন্দ্রনাথের বেশি-গান শিকার উৎস—হয়ত শুনে শিখেছেনও তখনকার দিনের ‘বাংলা কত উদ্ভট গানই’, (৪) নিজ বাড়িতে দেশীয়-সংস্কৃতির প্রতি বয়স্ক পারিবারিক-গণেরও যেমন অগাধ শ্রদ্ধা ও আকর্ষণ ছিল তেমন সেই কারণে তাঁদের সাহায্যেও দেশিগানের সম্ভান পেয়েছেন কিছু-কিছু; সর্বোপরি (৫) মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে পদ্মনাথীর উপর যখন বোটে ঘুরে বেড়াতেন তখন মাঝিদের কাছ থেকে এবং আশেপাশে

গ্রাম্য গাইয়েদেব কণ্ঠে নানা রকমের দেশি গান শুনে মনের মতন কত বিচিত্র স্বরই না সংগ্রহ করেছেন। ঐ-সব ঘটনা তাঁর নিত্যান্ত বালক ও কিশোর বয়সের, এবং এরই ফলশ্রুতি হিসেবে রবীন্দ্রনাথ যে পববর্তীকালে তাঁর স্ব-রচিত গানে এ-দেশীয় সারিগান, রামপ্রসাদী, কীর্তন, বাউল, ভাটিয়ালি প্রভৃতি স্বর আবেগপূর্ণে অল্পপ্রাণিত হন—তা তো আপনা থেকেই অনুমেয়। তবে বিশেষ কবে কীর্তন গানের প্রতি তিনি যে কবে আকৃষ্ট হন এর কোনো সঠিক তারিখ জানা যায় না। দ্বিজানন্দ যাকে সেই সময়টা খুঁজে নিতে পারেন সেই উদ্দেশ্যে কবি একেবারে প্রথম জীবনে, কীর্তন ও রামপ্রসাদী স্বরে রচিত কয়েকটি গানের নাম উদাহরণস্বরূপ এখানে তুলে দিচ্ছি :

- “গহন কুহুম কুঞ্জমাঝে (মিশ্র-কীর্তন স্বর) ॥ আমি শুধু রইছ বাকী (রামপ্রসাদী) ॥
✓ আমি জেনে শুনে তবু (কীর্তন স্বর) ॥ জামা, এবাব ছেড়ে চলেছি মা (রামপ্রসাদী) ॥
৮ আবাব মোরে পাগল করে (কীর্তন স্বর) । স্বখে আছি, (মিশ্র-কীর্তন স্বর) ”—

[রবীন্দ্রসংগীত I, পৃ ১৫]

এই গানগুলি রবীন্দ্রনাথ তাঁর ২৭ বছর বয়সের আগেই লিখেছিলেন বলে প্রকাশ। অতঃপর তিনি যখন তাদেব জমিদারী চালাবার দায়িত্ব নিয়ে শিলাইদহ-কুষ্টিয়া ইত্যাদি অঞ্চলে চলে যান তখন গ্রামদেশের বাউল, কীর্তনোদ্ধা এদের নিকটতম সংস্পর্শে আসার প্রচুর সুযোগ-সুবিধা ঘটে তাঁর। সেই সময় গ্রাম্য পবিত্রশক্তিও তাঁর মনকে নিবিড়ভাবে স্পর্শ করেছিল। জীবনের সেই নতুন অভিজ্ঞতা কবি একবার তাঁর স্বভাবসিদ্ধ অনন্তমূলত ভাষাতেও লিখেছিলেন : “পৃথিবী বাস্তবিক কী আশ্চর্যমূলকী তা কলকাতায় থাকলে ভুলে যেতে হয়”। এতদিন তিনি কলিকাতা-সহবাসের প্রচলিত কীর্তনাদি শুনে আসছিলেন, এবাব সবাসরি গ্রামের স্ববৈচিত্র্য মেলানেন,—এবীন্দ্র-চিন্তাকারের দ্বাব সেই স্ব-সংস্পর্শে বিশাল ও উন্মুক্ত হল। বস্তুতঃ এখান থেকেই তাঁর সঙ্গীত-চিন্তাবাবাব এক নতুন পবিচয় আমরা পেলাম।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর, সঙ্গীত সৃষ্টির ক্ষেত্রে জটিলতর শৈলী প্রবর্তনে অতিরিক্ত উৎসাহী ছিলেন বলে প্রমাণ মিলে কম, বরং এটা বিবোধীই ছিলেন ববাবব। তাঁকে, বিভিন্নকালে বিভিন্ন আলোচনায় বলতেও শোনা যায় : “আমি গান বচনা করতে কবতে, সে-গান বাববার নিজের কানে শুনে শুনেই বুঝেছি যে, পরকাবে নেই ‘প্রভূত’ কারু-কৌশলের। যথার্থ আনন্দ দেয় রূপের সম্পূর্ণতায়,—অতি সূক্ষ্ম, অতি সহজ ভঙ্গিমাব দ্বারাই সেই সম্পূর্ণতা জেগে ওঠে।”—তিনি আরো বলেছেন : “ললিতকলাব কোনো-একটি রচনায় প্রথম প্রয়োগ হচ্ছে এই, যে, তাতে আনন্দ দিচ্ছে কি না? যদি দিচ্ছে হয়, তাহলে তার মধ্যে উপাদানের যতই স্বল্পতা থাকবে ততই তাঁর গৌরব। বিপুল ও প্রবাসসাধ্য উপায়ে একজন লোক যে কল পায়, আর-একজন সংক্ষিপ্ত ও স্বল্পদ্বাস উপায়েই সেই কল

পেনে—আর্টেব পক্ষে সেইটেই ভালো।...বলতে হবে, আর্টে প্রগলভতার চেয়ে মিতভাব, বাহুল্যের চেয়ে সারল্য জ্যেষ্ঠ—(তীর্থংকর, পৃ ১৩২)।

কিন্তু এখানে বলছিলাম,—ববীন্দ্রবচিত কীর্তন গানেতে আমবা দেখি,—কীর্তনের মধ্যে যে-সকল জটিলতর পদ্ধতি সাধারণত পাওয়া যায়, যথা—কথা, দোঁহা, আখর, তুক, ছুট ইত্যাদি,—এসব যথারীতি অনুসরণ করে সঙ্গীত বচনায় হাত দেন নি রবীন্দ্রনাথ। কীর্তন-স্বরের অনুপ্রবেশায় ববীন্দ্রনাথ গান রচনা কাবছেন অবশ্য, একথা সবাই জানেন* তবে সেগুলি, সংখ্যায় খুব পর্যাপ্ত নয়, তাহলেও, ভাবেব-সৌভবে এবং গঠনেব-সৌন্দর্যে অতুলনীয় তো বটেই। উপরন্তু কীর্তনগানের দ্বারা তিনি যে নিঃসন্দেহে প্রভাবিত, অনুপ্রাণিত—এরও সুস্পষ্ট প্রমাণ মিলে তাঁব নিজ একাধিক উক্তি তই। যেমন :

“বাঙালীব কীর্তনগানে সাহিত্যে-সঙ্গীতে মিলে এক অপূব সৃষ্টি হয়েছিল, তাকে প্রমিতিত এবং কোক্ মুজিক ব’লে উড়িয়ে দিলে চলবে না। উচ্চ অঙ্গের কৌতন গানের আঙ্গিক খুব জটিল ও বিচিত্র, তার তাল ব্যাপক ও দৃঢ়, তাব পরিসব হিন্দুস্থানী গানের চেয়ে বড়ো। তার মধ্যে যে বহুশাখায়িত নাট্যরস আছে—তা হিন্দুস্থানী গানে নেই”—(সুর ও সঙ্গীত, পৃ ৮৭)।

“কীর্তন সঙ্গীত আমি অনেককাল থেকেই ভালবাসি। ওব মধ্যে তাব প্রকাশেব যে নিবিড় ও গভীর নাট্যশক্তি আছে সে আব কোনো সঙ্গীতে এমন সহজভাবে আছে বলে আমি জানিনে) সাহিত্যেব ভূমিতে ওর উৎপত্তি, তাব মধ্যেই ওর শিকড়, কিন্তু ও শাখায়-প্রশাখায় ফলে-ফুলে-পল্লবে সঙ্গীতেব আকাশে স্বকীয় মহিমা অধিকার করেছে। কীর্তনসঙ্গীতে বাঙালীর এই অনন্ততন্ত্র প্রতিভায় আমি গৌরব অনুভব করি”—(সঙ্গীতাত্মকী, পৃ ১০৬)।

✓ “বাংলার সঙ্গীতের বিশেষত্বটি যে কি, তাব দৃষ্টান্ত আমাদের কীর্তনে পাওয়া যায়। কীর্তনে আমরা যে আনন্দ পাই সে তো অবিমিশ্র সঙ্গীতের আনন্দ নয়। তাব সঙ্গে কাব্যরসের আনন্দ একাত্ম হয়ে মিলিত। কীর্তনে স্ববও অবশ্য কম নয়, তাব মধ্যে কারুনিয়মের জটিলতাও যথেষ্ট আছে। কিন্তু তা সবেও কীর্তনের মুখ্য আবেদনটি হচ্ছে তার কাব্যগত ভাবের,—স্বব তারই সহায় মাত্র। একথাটা আরও স্পষ্ট বোঝা যায় যদি কীর্তনের প্রাণ অর্থাৎ আখর কি বস্তু—সেটা একটু ভেবে দেখা যায়। সেটা শুধু কথার তান নয় কি?”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ২২১)।

আখর-প্রসঙ্গে এখানে যৎকিঞ্চিৎ বলা প্রয়োজন, যে, ^১হিন্দুস্থানীসঙ্গীতে স্বরের তান স্বরের তান ও শুনে আমরা যেমন মুগ্ধ হই, তেমন কীর্তনের পদ্যবলীর ভিতরকার কীর্তনের আখর তাব রসটিকেও আমরা নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি ঐ আখরেরই মাধ্যমে। অর্থাৎ তানালাপের মত কথাহীন স্বরের বিস্তার না করে—কীর্তনের বাস্তবত্বের সঙ্গে

* কীর্তন-স্বরে রচিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের একটি তালিকা সংকলিত হয়েছে ঐ গ্রন্থেরই পরিশিষ্টে।

কুন্দ যথানিয়মে ঠিক রেখে গানের ভাব-অনুসারে স্বর দিয়ে সাধামত অর্থপূর্ণ কথা বা শব্দ বিস্তার করে যাওয়াই হল আখরের মূল উদ্দেশ্য।

কিন্তু, এমনতর আখর-সংযোগে কীর্তনাজের গান রবীন্দ্রনাথ যে খুব বেশি রচনা করেছেন—তা নয়। মাত্র সামান্য কয়টিই, যথা—এহে জীবনবল্লভ (স্বরলিপি দ্রঃ গীতশ্রী), মাঝে মাঝে তব দেখা পাই (স্বরবিতান-২৩), আমি জেনে শুনে তব তুলে আছি (স্বর-বিতান-২৪)। তবে, আখর-বিহীন কীর্তন স্বরে রচিত রবীন্দ্রসঙ্গীত আছে বেশ কিছু—সে কথা আগেই বলা হয়েছে। আখর সংযুক্ত উপবে উল্লিখিত গান কয়টি বিশেষ-অনুশীলন করলে কবিগুরু কথার তাৎপর্য হয়ত অধিকতর স্পষ্টভাবে বোঝা যেতে পারে—কেনই বা তিনি আখরগুলিকে বলেছেন “কীর্তনের প্রাণ”। পুনশ্চ দেখুন, পূর্ব-সংকলিত উক্তি মধ্যে,—একে ‘শুধু কথার তান’ আপ্যায় দিয়ে তিনি আমাদের যা বুঝিয়েছেন সেই বর্ণনারও খানিকটা এখানে উদ্ধার কবছি : “এই আখর অর্থাৎ বাক্যের তান, অগ্নিচক্র থেকে ফুলিঙ্গের মত কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বর্ধিত হতে থাকে। সেই বেগবান অগ্নিচক্রটি হচ্ছে সঙ্গীতসম্মিলিত কাব্য। সঙ্গীতই তাকে সেই আবগ-বেগের তীব্রতা দিয়েছে যাতে করে নতন নতন আখর তা-থেকে ছিটিয়ে পড়তে পারে”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১২২)।

১৩৩১ সালের কোন এক বড়ু তায় কীর্তন গানের প্রশংসা করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “বাংলা কি গান গায় নি? বাংলা এমন গান গাইলে যাকে আমরা বলি কীর্তন। বাংলার সঙ্গীত সমস্ত প্রথা, সঙ্গীতসম্বন্ধীয় চিরাগত প্রথার নিগড় ছিন্ন করেছিল। দশকুণী, বিংশকুণী, কত তালই বেরল, হিন্দুস্থানী-তালের সঙ্গে তার কোনোই যোগ নেই। খোল একটা বেরল, যার সঙ্গে পাখোয়াজের কোনো মিল নেই! কিন্তু কেউ বললে না, এটা গ্রাম্য বা অসাধু। একেবারে মেতে গেল সব—নেচে কুঁড়ে হেসে ভাসিয়ে দিলে। কত বড়ো কথা! অল্প প্রদেশে তো এমন হয় নি।...বাংলাদেশের সাহস আছে—সে মানেনি চিরাগত প্রথাকে”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪শ খণ্ড, পৃ ১০০৪)।

কীর্তন-প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের এতাদৃশ আরো অসংখ্য সুন্দর-সুন্দর প্রশংসিত সংগ্রহ করে যদি মন দিয়ে পড়বার সুযোগ পান তাহলে দেখবেন,—স্বদেশীয় কীর্তনগানকে কতদিক থেকে কত অন্তরঙ্গভাবেই না অনুশীলন করেছেন রবীন্দ্রনাথ, এবং এর সার্থক প্রয়োগও খটেছে তাঁর স্বরচিত একাধিক কীর্তনাদি সংস্কীতে।

তাহলেও এইক্ষেত্রে আরেকটি কথা ভাববার আছে।

কীর্তন গান যেখানে-সেখানে গাওয়া চলে না, সাধারণত ভক্তদের সমাবেশেই গাওয়া হয়। এবং অনেকেরই ধারণা,—খোল-করতাল সহযোগে একটা বিশেষ মনমাতানো ঢঙে ও স্বরে গান করাটাই বুঝি কীর্তনের প্রচলিত রীতি। কিন্তু রবীন্দ্র-রচিত কীর্তন গানের মধ্যে উক্ত রীতির মিল বড় একটা পাওয়া যায় না। প্রাচীন কীর্তনের নিয়মকানুন রক্ষা

করেও যে অভিনবত্ব ও অপূৰ্বে হৃষ্ট করেছেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর কীর্তনঙ্গ সঙ্গীতে—সেটা ভক্তদের চিত্তকে চলিত প্রথা মত মাতিয়ে তোলে না বটে, কিন্তু নিবিড়ভাবে আবিষ্ট করে।

রবীন্দ্র-কীর্তন

বলাবাহুল্য এগুলিই রবীন্দ্রসঙ্গীতাত্মশীলনকারীদের পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বিশ্লেষণ করে ভেবে দেখবার বিষয়। উপাসনাদির উদ্দেশ্যে লিখিত রবীন্দ্রনাথের কীর্তনঙ্গ-সঙ্গীত তো আছেই একাধিক, তাছাড়া—তাঁর স্ব-রচিত জাতীয়সঙ্গীত, ঋতুসঙ্গীত এবং গীতিনাট্য নৃত্যনাট্যে গানেতেও কবি, কীর্তনের স্বর যথোচিতভাবে আরোপ করেছেন যথেষ্ট—নানা রকমের আশ্চর্য ভঙ্গিমায়া। যা শুনে সহজভাবেই মস্তব্য করা যায়, কীর্তনের প্রভাব রবীন্দ্রসঙ্গীতে ওতপ্রোতরূপেতেই জড়ানো (বাউলেরও আছে—সে কথায় আমরা পরে আসছি) এবং এর প্রয়োগ-ধারাটি একান্তভাবে রবীন্দ্রনাথেরই নিজস্ব—একে বাংলাকীর্তনের একটা নবজাত রূপ কিংবা সরাসরি ‘রবীন্দ্রকীর্তন’ বললেও ভুল হবার কারণ নেই কিছু।

এবার ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতে বাউলের প্রভাব’* নিয়ে আলোচনা করা যাক।

‘বাউল’ শব্দটি আমাদের মধ্যে এত বেশী চালু যে এর স্বতন্ত্র বাধ্যা না করলেও হস্তত চলবে। তবে এইটুকু বলে রাখা ভাল,—মুক্তি পাবার জন্য পাগল যে-সব গানের সাধক, তাঁদেরই সাধারণত ‘বাউল’ বলা হয়। বহু প্রাচীনকাল থেকেই বাংলার আকাশে-বাতাসে মিশে আছে এক ধরনের সাধন-সঙ্গীত,—এই সঙ্গীতও তাঁদেরই,—যাকে আমরা সহজ চলতি ভাষায় বলে থাকি ‘বাউলের গান’। ‘বাউল’ একটা বিশেষ সম্প্রদায়ের ধর্ম বলেও অভিহিত,—সেই ধর্মের পথে চলতে হিন্দু-মুসলমান কারো কোনো বাধা নেই। এই নিয়ে, শিক্ষিত পণ্ডিতজনের অনেক কথাই বলবার অবকাশ আছে। তবে আমরা অতি সাধারণভাবে যা দেখি তা হল এই, যে, বাউলরা গানের ভিতর দিয়েই তাঁদের ‘মনের মানুষ’কে খুঁজে বেড়ান। গানের কথার মধ্যেও সেই অন্তত্বটুকু থাকে—যাকে দেখা যায় না, ধরা যায় না, ছোঁয়া যায় না কখনও—সেই ইন্দ্রিয়-অগম্যাকেই বলেন গুরা মনের মানুষ। এসব একটু গভীর তত্ত্বকথা বটে, এবং সহরের হাটে-বাটে উগ্র বস্ত্রবাদীদের মধ্যে যথার্থ প্রযোজ্য নয় বলেই বোধকরি উপরোক্ত তত্ত্বকথাপুজারী অধিকাংশ বাউলদের বসবাস পল্লী অঞ্চলেই হয়ে থাকে।

এখানে লক্ষণীয়,—সহরের প্রতি কবি রবীন্দ্রনাথের আকর্ষণ কখনও খুব তীব্র ছিল বলে ত মনে হয় না। যদিচ তিনি সহরেরই একজন বিশিষ্ট লোক ছিলেন। এটা নিশ্চয় অনেকেরই জানা আছে যে, জমিদারী দেখাশোনার কাজে শিলাইদহ, কুষ্টিয়া, পতিসর ইত্যাদি বিভিন্ন পল্লী অঞ্চলে যখন রবীন্দ্রনাথের যাতায়াত ছিল তখন সে-সব জায়গায়

* এই প্রাসঙ্গিক প্রবন্ধ কয়টির ভিতর ‘প্রভাব’ শব্দটি ‘প্রেরণা’ অর্থেই ব্যবহার করা হয়েছে—এতদসম্পর্কীয় বিবরণ পূর্বদলের ‘রবীন্দ্রনাথের গানে ঐতিহাসিক ও পাশ্চাত্য সঙ্গীতের প্রভাব’ নামক অধ্যায়ের উপসংহার-অংশে দ্রষ্টব্য।

বাউলদের সঙ্গে অন্তরঙ্গভাবে মিশতেন তিনি,—তাদের গানও শুনতেন। সেই গানে বিশেষভাবে আকৃষ্ট হন রবীন্দ্রনাথ। অবশ্য বাউল-গান সম্পর্কে তিনি অনুসন্ধিৎসু ছিলেন আরো আগে থেকেই,—এমন কি বাউল-গানের সাহিত্যিক মূল্য নির্ধারণেরও চেষ্টা করেছেন তখন—এসবের নিদর্শন, আলোচনা প্রসঙ্গে পরে যথাস্থলে পাওয়া যাবে। তবে তাঁর নিজ, এবং অন্যান্য বিশেষজ্ঞদের, উক্তির সাহায্যে আমরা এইটুকু জানতে পারি, যে, শিলাইদহ অঞ্চলে আসার পর থেকে রবীন্দ্রনাথ—বাউল, বৈষ্ণব, দরবেশ, ককির, চায়া, জেলে, মাঝি প্রভৃতি নানা শ্রেণীর লোকদের সঙ্গে মিশে তৎকালীন রুহস্তর বাংলার বৈচিত্র্যময় পল্লীগীতির সন্ধান পান। এই বিভিন্ন রকমের পল্লীগীতির মধ্যে ‘বাউলের গান’ই তাঁকে মুগ্ধ করে সব চেয়ে বেশি। বাউল গানের সুর ও ঢং তাঁর জীবনে যে অসম্ভব রকমে প্রভাব বিস্তার করেছিল একথা ‘নজেই স্বীকার করে মুহম্মদ মনসুরউদ্দিন-বচিত ‘হারামণি’ নামীয় গ্রন্থের ভূমিকায় তিনি বলেছেন : “আমার লেখা যারা পড়েছেন তাঁরা জানেন বাউল পদাবলীর প্রতি আমার অনুরাগ* আমি অনেক লেখায় প্রকাশ করছি। শিলাইদহে যখন ছিলাম, বাউল দলের সঙ্গে আমার সর্বদাই দেখাশুনা ও আলাপ-আলোচনা হত। আমার অনেক গানেই আমি বাউলের সুর গ্রহণ করেছি এবং অনেক গানে অল্প রাগরাগিণীর সঙ্গে আমার সজাত বা অজাতসারে বাউলসুরের মিলন ঘটেছে। এর থেকে বোঝা যাবে, বাউলের সুর ও বাণী কোন্-এক সময়ে আমার মনের মধ্যে সহজ হয়ে মিশে গেছে। আমার মনে আছে, তখন আমার নবীন বয়স, শিলাইদহ অঞ্চলেরই এক বাউল কলকাতায় একতারা বাজিয়ে গেয়েছিল—

কোঁথায় পাব ‘তারে—আমার মনের মানুষ যে রে !

গায়ে সেই মানুষে—তাব উদ্দেশ্যে, দেশ-বিদেশে বেড়াই ঘুরে !”

উপরোক্ত ঘটনার বহুকাল পরে, শান্তিনিকেতন উপাসনা-মন্দিরেও এর উল্লেখ করে কবিগুরুকে বলতে শুনা যায় : “একবার বৈরাগীর মুখে গান শুনেছিলুম, ‘আমি কোথায় পাব

* কবিগুরুর এই অনুরাগ-প্রসঙ্গে মনে পড়ে তাঁর সঙ্গে আমার প্রথম সাক্ষাৎকারের কথা। সেটা ছিল ১৯২৮ সাল : তখন আমি সবে মকমল সহর থেকে এসে কলকাতা-কলেজে ভর্তি হয়েছি,—নিতান্ত বালক। তা সত্ত্বেও এ-তেন বালকের মুখে শ্রীহট্ট জেলার হুনামগঞ্জ-লক্ষণছিরির বাউল ভাবাপন্ন পল্লীকবি বেগুন হাसनরজার নাম শুনে তাঁর সম্পর্কে কত প্রশ্নই না খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে জিজ্ঞেস করেছিলেন রবীন্দ্রনাথ। আমার পিতৃদেব স্বর্গীয় কৈলাসচন্দ্র বে মহাশয় ছিলেন উক্ত হাসনরজা সাহেবের গৃহচিকিৎসক। তাঁকে হাসনরজা সাহেব, স্মরচিত কবিতার মুদ্রিত পুস্তক উপহার দিয়েছিলেন সম্ভবত ১৯১৭ কি ১৮ সালে। আমাদের বাড়িতে ঐ পুস্তক অনেককাল সযত্নে রক্ষিত ছিল, পরে দুর্ভাগ্যবশতঃ কীটবৃষ্টি হয়। খুব মনে আছে, পুনানোকালের মোটামোট টাইপের বাংলা অক্ষরে একটানা চাপা বেশ বড় সাইজের সেই কবিতাপুস্তক আমি ভেলেবেলায় দেখেছিলাম, পড়েছিলাম কিছু কিছু—তাইজ্ঞে কবিগুরুর কাছ থেকে প্রাপ্ত গ্রন্থের জবাব বেওয়া তখন আমার পক্ষে সহজ ও সম্ভব হয়েছিল অনেকটা। এর বর্ণনা প্রকাশিত হয়েছে ১৩৭৫ সালে ১৯ জ্যৈষ্ঠ আনন্দবাজার পত্রিকা-র বিবাসরীর সংখ্যায়।

তারে'...। সে আরো গেয়েছিল—‘আমার মনের মানুষ যেখানে, আমি কোন্ সন্ধানে যাউ’

রবীন্দ্রসঙ্গীতে
আধ্যাত্মিকতা

সেখানে?’ তার এই গানের কথাগুলি আজ পর্যন্ত আমার মনের

মধ্যে ঘুরে বেড়াচ্ছে,—যখন শুনেছি তখন এই গানটিকে যে মনের

মধ্যে কোনো স্পষ্ট ভাষায় ব্যাখ্যা করেছি তা নয়...কিন্তু এ-কথা ঠিক

যে, এই গানের মধ্যে মানুষের একটি গভীর অন্তরের কথা প্রকাশ হয়ে পড়েছে। মানুষের মনের মানুষ তিনিই তো,—নইলে মানুষ কার জ্বারে মানুষ হয়ে উঠছে?...অনন্তস্বরূপ ব্রহ্ম অল্প জগতের অল্প জীবের সঙ্গে আপনাকে কী সম্বন্ধে বেঁধেছেন তা জানবার কোনো উপায় আমাদের নেই,—কিন্তু এইটুকু মনের ভিতরে জেনেছি যে মানুষের তিনি মনের মানুষ;—তিনিই মানুষকে পাগল করে পথে বের করে দিলেন, তাকে স্থির হয়ে ঘুমিয়ে থাকতে দিলেন না। কিন্তু সেই মনের মানুষ তো আমার এই সামান্য মানুষটি নয়; তাঁকে তো কাপড় পরিয়ে, আহার করিয়ে, শয্যায় শুইয়ে, ভোগের সামগ্রী দিয়ে ভুলিয়ে রাখবার নয়। তিনি আমার মনের মানুষ বটে কিন্তু তবু দুই হাত বাড়িয়ে দিয়ে বলতে হচ্ছে, ‘আমার মনের মানুষ কে রে, আমি কোথায় পাব তারে!’ সে যে কে, তা তো আপনাকে কোনো সহজ অভ্যাসের মধ্যে স্থল রকম করে ভুলিয়ে রাখলে জানতে পারব না।...‘কোথায় পাব তারে?’ কোনো বিশেষ নির্দিষ্ট স্থানে কোনো বিশেষ অল্পষ্ঠানের মধ্যে তো পাওয়া যাবে না,—স্বার্থবন্ধন মোচন করতে করতে, মঙ্গলকে সাধন করতে করতেই তাকে পাওয়া—আপনাকে নিয়ত দানের দ্বারাই তাকে নিয়ত পাওয়া। মানুষ এমনি করেই তো আপনার মনেরমানুষকে সন্ধান করছে—এমনি করেই তো তাঁর সমস্ত দুঃসাধ্য সাধনার ভিতর দিয়েই যুগে যুগে সেই মনের মানুষ প্রত্যক্ষ হয়ে উঠছে;—যতই তাকে পাচ্ছে, ততই বলছে: ‘আমি কোথায় পাব তারে?’—সেই মনের মানুষকে নিয়ে মানুষের মিলন-বিচ্ছেদ একাধারেই, তাকে পাওয়ার মধ্যেই তাঁকে না-পাওয়া।...এই যে তার চিরকালের গান, ‘আমি কোথায় পাব তারে—আমার মনের মানুষ যে বে?’ এই প্রশ্ন যে তার চিরদিনের প্রশ্ন: ‘মনের মানুষ যেখানে,—বলো কোন্ সন্ধানে যাউ সেখানে?’—কেননা সন্ধান এবং পেতে থাকা একসঙ্গে;—যখন সন্ধানের অবসান তখন উপলব্ধি বিকৃতি ও বিনাশ—” (শাস্তিনিকেতন, পৃ ৫৩৭-৫৪০)।

আবার, উপরে বর্ণিত গানটিরই অল্পপ্রেরণায় রবীন্দ্রনাথ যখন রচনা করলেন ‘আমার সোনার বাংলা আমি তোমায় ভালোবাসি’-সারা দেশ মেতে উঠল তাঁর সেই গানের সুরে। ষাঁচী গত ১৩১২ সালের বঙ্গভঙ্গ রঙ্গের আন্দোলন প্রত্যক্ষ করেছেন—শুধু তাঁরাই পারেন বলতে সেই উদ্দীপনার ইতিকথা। এ-সময়েরই আগে-পরে ঐ বাউল সুরে অল্পপ্রাণিত হয়ে একাধিক জাতীয়সঙ্গীত লিখেছিলেন রবীন্দ্রনাথ। ‘বাউল’ নামে তখন তাঁর একটি গানের বইও প্রকাশিত হয়। এই সম্পর্কে, বর্তমান গ্রন্থমধ্যে ‘সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশপ্রেম’ শীর্ষক প্রস্তাবটির প্রতি জিজ্ঞাস্য পাঠকবৃন্দের দৃষ্টি

আকর্ষণ করছি। বস্তুত তৎকালীন হৃষ্ট কবিগুরুর অনেক গানই, উক্ত বাউল স্রের দ্বারা প্রভাবিত।

শুধু গানে কেন,—কবিব ব্যক্তিগত জীবনের উপরেও যে বাউলের প্রভাব পর্যাণ্ট মাত্রায় ছিল না,—সেটাই বা আমরা বলি কী কবে! স্বরচিত নাটকের অভিনয়ে ‘বাউল’-এর ভূমিকায় অবতীর্ণ হতে তিনি বিশেষ ভালবাসতেন—নিজেকে ‘রবীন্দ্র বাউল’ বলে পরিচয়ও দিয়েছেন—এটা তাঁর লেখা থেকেই জানা যায়,—‘বাউলবেশে রবীন্দ্রনাথের’ ছবি আছে—তাও পাওয়া যায় দেখতে। তাছাড়া অনেকেই জানেন, বিধাতা কবিকে প্রচুর স্বস্থসম্পদের অধিকারী করে পাঠালেও—কাব সেই অধিকার স্বেচ্ছায় বিসর্জন দিয়ে প্রায় নির্জন বসবাস শুরু করেছিলেন, বোলপুর-শান্তিনিকেতনে এসে।

শান্তিনিকেতন হল বোলপুর-বেলগুড়ি হতে মাইল দ্বৈত দূরে। এর নামকরণের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস :—একদা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ, রায়পুরের ভুবনসিংহের বাড়িতে নিমন্ত্রণ সেরে পাল’ক করে ফিরছিলেন তখন রক্ষ-বক্তৃপথ ও মাঠের মাঝখানে দুটি গাছের আচ্ছাদন তাঁর মনে এসে পৌঁছেছিল। ঐখানেই শান্তির প্রত্যাশায় সিংহদের কাছ থেকে জমিদান গ্রহণ কবে একটা একতলা বাড়ি বানিয়েছিলেন তিনি, -নাম দিয়েছিলেন তার ‘শান্তিনিকেতন’। সেই খোলামাঠে তখন আব কছুই ছিল না,—না ছিল কোনো গাছপালা,

শান্তিনিকেতন

ব্রহ্মচর্যশ্রম এবং

‘বিশ্বভাবতা’

না ছিল মাছুষের এত ভড়। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ তাঁর বাল্যস্মৃতিতে

লেখছেন : “উপনয়নের পরেই [বাবামশায়ের সঙ্গে ন-দশ বৎসর

বয়সে , আম এখানে এসেছি। উপনয়ন-অহুষ্ঠানের ভূভূবঃস্বলোকের

মধ্যে চেতনাকে পবিবাপ্ত করবার যে-দীক্ষা পেয়েছিলেম পিতৃদেবের কাছ থেকে—এখানে বিশ্বদেবতাব কাছ থেকে পেয়েছিলেম সেই দীক্ষাই। আমার জীবন নিতান্তই অসম্পূর্ণ থাকত প্রথম বয়সে এই সুযোগ যদি আমাব না দিত। পিতৃদেব কোনো নিষেধ বা শাসন দিয়ে আমাকে বেষ্টন করেননি”—(প্রবাসী ১৩৪০ আশ্বিন ।। অবশেষে ১৯০১ সালে মহর্ষির সম্মতি নিয়ে রবীন্দ্রনাথ যখন ঐ জায়গাতেই এসে ‘ব্রহ্মচর্যশ্রম’ বিদ্যালয় প্রতিষ্ঠা করলেন—তখন তার বয়ঃএম চল্লিশ। প্রাতিষ্ঠাকালের শুরুতে কেবল পাঁচ-ছয়টি ছাত্র পেয়েছিলেন তিনি। সেই সময়ে তাঁর স্ত্রী মৃণালিনীদেবীই* ছিলেন এ-কাজে একমাত্র সহায়িকা। প্রাচীন ভাবতের তপোবনে শিক্ষাদানের আদর্শ অনুযায়ী নবীন ভারতের শিক্ষাপদ্ধতিকেও প্রকৃতির উদাব ক্ষেত্রে মুক্ত করে দেওয়াই ছিল কবিগুরুর উদ্দেশ্য। তাঁর রচিত এই ব্রহ্মচর্যশ্রম-বিদ্যালয়টি ক্রমশঃ বিশ্বভাবতীতে পরিণত হয়—বার সূচনা ১৯১৮

*“১২২০ সালের ২৪শে অগ্রহায়ণ (১৮৮৩, ২ই ডিসেম্বর) ধুলনা জেলার দক্ষিণডিহির বেণীমাধব রায় চৌধুরীর কস্তার সহিত রবীন্দ্রনাথের বিবাহ হয়। কুলপঞ্জী অনুসারে কস্তার নাম ছিল ভবতারিণী, ঠাকুরবাড়িতে আসিয়া তাঁহার নাম হইল মৃণালিনী”—[রবীন্দ্রজীবনের ঘটনাপঞ্জী : দেশ ৩১শে জ্যৈষ্ঠ ১৩৪৮ পৃ ৬৫৭]

সালে। ১৯২১ সালের ডিসেম্বর মাসে বিশ্বভারতীকে কবি সর্বসাধারণের জন্তে উৎসর্গ করেন। বর্তমানে ‘বিশ্বভারতী’ যে পৃথিবীর একটি শ্রেষ্ঠ বিশ্ববিদ্যালয়—এতখ্যা তো সর্বজনবিদিত।

কিন্তু বলছিলাম,—সেই ১৯০১ সালেব ২২ ডিসেম্বর শান্তিনিকেতনে ব্রহ্মচর্যাশ্রম খোলা হল আত্মস্থানিক ভাবে। তখনই শিলাইদহ থেকে স্ত্রী পুত্রদের নিয়ে রবীন্দ্রনাথ চলে আসেন বোলপুরে। সকল বকমের সামর্থ্য থাকা সত্ত্বেও নিজ পুত্রকন্যাদের কলকাতা নগরীতে রেখে লেখাপড়া শেখান নি। কবিগুরু চরিত্রের এই বৈশিষ্ট্যটুকু লক্ষণীয়! কারণ, সঙ্গীতের স্বর রচনাও ও কাব্যের ছন্দ যোজনায় যেমন কোনো বাঁধা পথ অমুসরণ করে তিনি চলতেন না, (কোনো কোনো বিশেষজ্ঞের মতে, স্বর-রচয়িতা হিসাবেও নাকি রবীন্দ্রনাথ বাউল-পন্থায়েরই লোক।—তেমনি আমরা দেখি, তাঁর সংসার পরিচালনায়ও সংসারেরই হতি সাধারণ চলতি স্বপ্নস্বাচ্ছন্দ্যের বাঁধা পথ ধরে নিজে একে এবং নিজের পরিবারকে চলতে দিতে ও তাঁর রীতিমত অনিচ্ছা। এমনতর মনোভাব কিন্তু সন্ত সঙ্গতিবান হিসাবী-সংসারীদের মধ্যে খুবই বিরল। আমার বিশ্বাস এটা সম্ভব হয়েছিল কবিগুরু যথার্থ বাউল প্রকৃতির লোক ছিলেন বলেই। আজ যে শান্তিনিকেতন-বিশ্বভারতী নিয়ে আমাদের এত গোরব-তাও তো রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্টি। সেটা তো মোটেই কবির সাংসারিক ভোগবিলাসের মধ্যে তৈরি হয় নি, সেটা তিলে-তিলে গড়ে উঠেছে তাঁর বরাট ভাগের যজ্ঞেতে। এর পিছন থেকে কবিগুরুর অন্তরের বাউল প্রকৃতিটাকে উড়িয়ে দেওয়া যায় না। কবিপুত্র রবীন্দ্রনাথের কোন এক লেখা থেকে প্রাসঙ্গিক কিছু উদ্ধৃতি দিচ্ছি,—আশাকরি এর দ্বারা পাঠকেরা আমার উপরিউক্ত অভিমত প্রকাশের মূল দৃষ্টিকোণটিও সহজে অমুভব করতে পারবেন।

রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন: “কলকাতায় মা আত্মীয়স্বজনের স্নেহবন্ধনের মধ্যে একটি বৃহৎ পরিবেশের মধ্যে ছিলেন। তাঁকে সকলেই ভালবাসত। জোড়াসাঁকো-বাড়ি তিনই প্রকৃতপক্ষে কর্তী ছিলেন। সেইজন্য কলকাতা ছেড়ে শান্তিনিকেতনে এসে থাকা তাঁর পক্ষে আনন্দকর হয়নি।...শান্তিনিকেতনে গুছিয়ে সংসার পাতার কোনো উপায় ছিল না, কিন্তু তাঁর নিজের পক্ষে সেটা যতই কষ্টকর হোক তিনি সব অসুবিধা হাসিমুখে মেনে নিয়ে মুলের কাজে বাবাকে প্রফুল্লচিত্তে সহযোগিতা করতে লাগলেন। তাঁর জ্ঞাতীকে কম ত্যাগ স্বীকার করতে হয়নি। যখনই বিশেষ প্রয়োজন হয়েছে নিজের অলংকার একে একে বিক্রী করে বাবাকে টাকা দিয়েছেন। শেষ পর্যন্ত হাতে সামান্য কয়েক গাছা চুড়ি ও গলার একটি চেন ছাড়া তাঁর কোনো গয়না অবশিষ্ট ছিল না। মা পেয়েছিলেন প্রচুর;—বিবাহের ঘোড়ুক ছাড়াও শান্তিপুরী পুরানো আমলের ভারী গয়না ছিল অনেক। শান্তিনিকেতনে বিভাগালের ধরচ জোগাতে সব অন্তর্ধান হল। বাবার নিজের যা-কিছু মূল্যবান সম্পত্তি ছিল তা আগেই তিনি বেচে দিয়েছিলেন।...বাবার সেই ত্যাগ স্বীকারে মা তাঁর অংশ স্বচ্ছন্দে গ্রহণ করেছিলেন। আমাদের আত্মীয়েরা মাকে এই জন্ত ভৎসনা

করতেন। বাবাকে ভো তাঁরা কাণ্ডজ্ঞানহীন অববেচক মনে করতেন। বহুকাল পর্যন্ত বাবাকে, আর মা যতদিন বেঁচেছিলেন তাঁকে,—বাড়ির লোকদের কাছ থেকে...বিক্রপ ও বিরুদ্ধতা সহ্য করতে হয়েছিল”—(পিতৃস্মৃতি পৃ ৭১)। কবিগুরু তাঁর মহাপ্রয়াণের অল্পকাল আগে গল্পাচ্ছলে নিজের আমাদের যা বলতেন তাও এখানে কিছুটা শোনা যাক : “দেগ, ছেলেবেলা থেকেই আমার কেমন সন্ন্যাসীর জীবন! সেই কত অল্পবয়সে একলা পদ্মার চরে ছিলুম। মাসের পর মাস কেটেছে,—কারো সঙ্গে কথাটি পর্যন্ত কই নি। আর সে-সময় যত, ভালোভালো লেখা আমার বেঁধেছে। আমি হলুম শ্রামলা ধরণীর বরপুত্র। শ্রামল মাটির সঙ্গেই আমার সম্পর্ক বেশি। সেখানেই আমার গভীর টান। আমার কি সাজে দালানে বাস করা! আমার এই মাটির বাসায় মাটি হয়ে থাকব, একদিন মাটির সঙ্গে মিশে এক হয়ে যাব—এই-ই ভালো”—(আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ, পৃ ১১ এবং ২৪)।

যাই হোক এবার ফিরে আসুন আমাদের আগের কথায়, যেখানে বলা হচ্ছিল, শিলাইদহ অঞ্চলেরই এক বাউলের কাছে রবীন্দ্রনাথ তাঁর নবীন বয়সে যে গানটি শুনেছিলেন ‘কোথায় পাব তারে, আমার মনের মানুষ যে রে’—এমনতর চিন্তা-উদ্ভাস করা বাণীকে কেন্দ্র করেই তিনি আরো লিখেছিলেন সেই একই ভূমিকায় : “কথা নিতান্ত সহজ, কিন্তু হৃদের যোগে এর অর্থ অপূর্ব জ্যোতিতে উজ্জ্বল হয়ে উঠেছিল। এই কথাটিই উপনিষদের ভাষায় শোনা গিয়েছে। যাকে জানবার সেই পুরুষকেই জানো,—নইলে যে মরণবেদনা। অপণ্ডিতের মুখে এই কথাটি শুনলুম তাঁর গোঁয়ো হুরে, সহজ ভাষায়। ‘অন্তঃতর যদহমাত্মা’ উপনিষদের এই বাণী এদের মুখে যখন ‘মনের মানুষ’ বলে শুনলুম, আমার মনে বড়ো বিস্ময় লেগেছিল”—(রবীন্দ্ররচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১৬৩)।

কবিগুরুর বলার শেষ এইখানেই নয়। মনের মানুষ নিয়ে তিনি সাবা জীবনে প্রচুর আলোচনা করেছেন—বিশেষকরে কলিকাতাবিশ্ববিদ্যালয়ে-প্রদত্ত কমলাবকৃতামালায়;—সেখান থেকেও কয়টি লাইন এখানে তুলে দিচ্ছি :

“আপনারই পরমকে না দেখে মানুষ বাইরের দিকে সার্থকতা খুঁজে বেড়ায়। শেষকালে উদ্ভ্রান্ত হয়ে ক্রান্ত হয়ে সে বলে : কষ্টে দেবায় হাবসা বিধেম। মানুষের দেবতা—মানুষের মনের মানুষ,—জ্ঞানে কর্মে ভাবে যে-পরিমাণে সত্য হই সেই পরিমাণেই সেই মনের মানুষকে পাই—অন্তরে বিকার ঘটলে সেই আমার আপন মনের মানুষ

মনের মানুষকে মনের মধ্যে দেখতে পাইনে। মানুষের যত কিছু দুর্গতি আছে সেই আপন মনের মানুষকে হারিয়ে, তাকে বাইরের উপকরণে খুঁজতে গিয়ে, অর্থাৎ আপনাকেই পর করে দিয়ে।...সেই বাহিরে-বিক্ষিপ্ত আপনা হারা মানুষের বিলাপগান একদিন শুনেছিলাম পথিক ভিখারির মুখে,—‘আমি কোথায় পাব তারে, আমার মনের মানুষ যে রে!’...সেই নিরঙ্কর গায়ের লোকের মুখেই শুনেছিলাম,—

‘তোরই ভিতর অভল সাগর’।—সেই পাগলই গেয়েছিল...যা আমাদের বাংলাদেশের বাউল বলেছে :

‘মনের মানুষ মনের মাঝে করো অন্বেষণ।

একবার দিব্যচক্ষু খুলে গেলে [তারে] দেখতে পাবি সর্ব ঠাই

সেই মনের মানুষ সকল-মনের মানুষ,—আপন মনের মধ্যে তাঁকে দেখতে পেলেন সকলের মধ্যেই তাঁকে পাওয়া হয়। এই কথাই উপনিষদ বলেছেন : যুক্তাংমানঃ সর্বমেবাবিশন্তি। বলেছেন : তং বেদং পুরুষং বেদ। যিনি বেদনায় সেই পূর্ণমানুষকে জানে, - অন্তরে আপনার বেদনায় যাকে জানা যায়—তাঁকে সেই বেদনায় জানে,—জ্ঞানে নয়, বাটীরে নয়”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী-১২শ খণ্ড, পৃ ৫৮২ এবং ৫৯৬)।

আমরাও তাই ঐ গানের চং-এ ঐ একই সঙ্ঘোধে একই অমূল্যত্ব নিয়ে স্বয়ং কবি রবীন্দ্রনাথকেও গাইতে শুনলাম :

‘ও আমার মন, যখন জাগলি না রে,

তোর মনের মানুষ এল দ্বারে।’

কিংবা ‘অনেক দিনের মনের মানুষ এলে কে—কোন ভুলে যাওয়া বসন্ত থেকে ?’

কিংবা ‘সে যে মনের মানুষ কেন তবে—বসিয়ে রাখিস নয়নদ্বারে।’

আবার গাইলেন তিনি একটু অগ্ৰভাবে : ‘আমি তাবেই খুঁজে বেড়াই—যে রয় মনে, আমার মনে’ অথবা ‘আমাব প্রাণেব মানুষ আছে প্রাণে, তাই হেরি তায় সকল খানে’...এই ধরনের একাধিক গান।

রবীন্দ্রনাথ মনেপ্রাণে উপলব্ধি করেছিলেন, বাউল ও বাউলগানের স্বরকে। সেই উপলব্ধি প্রকাশও কর্বেছেন এই বলে : “এমন বাউলের গান শুনেছি, ভাষার সরলতায় ভাবের গভীরতায় স্ববেব দরদে যার তুলনা মেলে না,—তাতে যেমন জ্ঞানেব তত্ত্ব, তেমনি কাব্যরচনা, তেমনি ভক্তি রস মিশেছে। লোকসাহিত্যে এমন অপূর্বতা আর কোথাও পাওয়া যায় বলে বিশ্বাস করিনে”— রবীন্দ্র রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১৬৩)।

এই প্রসঙ্গে তাঁর আর একটি অমূল্য প্রশস্তিও উদ্ধৃত হল :

“একবার যদি আমাদের বাউলের স্বরগুলি আলোচনা করিয়া দেখি তবে দেখিতে পাইব যে, তাহাতে আমাদের সঙ্গীতের মূল আদর্শটাও বজায় আছে, অথচ সেই স্বরগুলি স্বাধীন। ক্ষণে-ক্ষণে এ-রাগিণী ও-রাগিণীর আভাস পাই, কিন্তু ধীরে পাবা যায় না। অনেক কীর্তন ও বাউলের স্বর বৈঠকীগানের একেবারে গা বেঁধিয়া গিয়াও তাহাকে স্পর্শ করে না। গুস্তাদের আইন অনুসারে এটা অপরাধ। কিন্তু বাউলের স্বর যে একঘরে, রাগরাগিণী যতই চোখ রাখুক সে কিসের কেয়ার করে! এই স্বরগুলিকে কোনো রাগকৌলীনের জাতের কোঠায় ফেলা যায় না বটে, তবু এদের জাতির পরিচয় সম্বন্ধে ভুল হয় না—স্পষ্ট বোঝা যায় এ আমাদের দেশেরই স্বর ; বিলিতি স্বর নয়”—(সঙ্গীতের মুক্তি)।

কবিগুরু এই উক্তিগুলি যত্নসহকারে অনুধাবন করলে দেখা যাবে, তাঁর স্বরচিত গানে নবনব স্বর-সৃষ্টির ব্যাপারেও কিন্তু ঐ একই আদর্শ বহুলাংশে অনুসৃত।

মোটের উপর সংগীত-রচনায় বাউলের গান রবীন্দ্রনাথকে বিচিত্রভাবে প্রভাবিত করেছিল

রবীন্দ্র-বাংলা

এবং পল্লীগীতিব যাবতীয় স্রেরের মতো এই বাউল স্রেরের প্রতিই যে

তিনি সব চেয়ে বেশি আকৃষ্ট হয়েছিলেন এ বিষয়ে আমরা নিঃসন্দেহ।

তাছাড়া বাউলতন্ত্রের বৈশিষ্ট্যাদি বাঁচিয়ে বাউল স্রেরেরই মাধ্যমে যে, কাল এবং যুগোপযোগী উচ্চ উৎকৃষ্টশ্রেণীর বাংলাগান রচনা করা সম্ভব এটাও আমরা জানার সুযোগ পেয়েছি রবীন্দ্রনাথ-সঙ্গে এই আলোচ্য নূতন-সঙ্গীত-ধারারই প্রসাদে,—তা বললে বোধকরি ভুল হবে না। তবুও এখানে উল্লেখ প্রয়োজন,—তাঁর রচিত বাউল গানের সকল ক্ষেত্রে সকল সময়েই যে তিনি বাউলের স্রেরটি পূর্ণমাত্রায় বজায় রেখেছেন তা বলা ঠিক নয়। অনেক সময়ই কিন্তু রাখেন নি। অগ্ৰান্ত গানের মতন এর ভিতরেও হুচাক মিশ্রণ তিনি ঘটিয়েছেন—কোথাও বা বাউলের সঙ্গে কীর্তনের স্রের মিশিয়ে, আবার কোথাও বা স্বচ্ছন্দে মিলিয়েছেন এনে ভাটিয়ালী কিংবা সারি-গানের স্রেরের স্পর্শ*।

রবীন্দ্রনাথ নিজেও বলেছেন : “বাউলের গান শিলাইদহে খাঁটি বাউলের মুখে শুনেছি ও তাদের পুৰাতন খাতা দেখেছি। নিঃসংশয়ে জানি, বাউল-সঙ্গীতে একটা অকৃত্রিম বিশিষ্টতা আছে যা চিবকালের আধুনিক।...আমার অনেক গান বাউলের ছাঁচের, কিন্তু জাল কবতে চেষ্টাও করি নি। সেগুলো স্পষ্টতর রবীন্দ্র-বাউলের রচনা।”

রবীন্দ্রনাথের স্বীয় বক্তব্য থেকে আমরা এবার যা জানলাম—এর পরে এই প্রসঙ্গে অতিবক্ত মন্তব্য আরোপ করে প্রবন্ধটিকে অধিকতর ভারাক্রান্ত কিংবা জটিল করে তোলা অনাবশ্যক বোধ করি।

রবীন্দ্রসঙ্গীতে হিন্দুস্থানীগানের প্রভাব

“গোড়াতেই একটা কথা জোর করে বলে রাখি, ছেলেবেলা থেকে ভাল হিন্দুস্থানীগান শুনে আসছি বলে তার মহত্ব ও মাধু্য সমস্ত মন দিয়েই স্বীকার করি। ভাল হিন্দুস্থানীগান আমাদের গভীরভাবে মুগ্ধ করে”—রবীন্দ্রনাথ

১৯৩৪ সালের ডিসেম্বর মাসে কলকাতায় ‘অল বেঙ্গল মিউজিক কন্ফারেন্স’-এ উপস্থিত থেকে নিজেই শুনেছিলাম, কবিগুরু বলছিলেন : “আমি স্বীকার করব হিন্দুস্থানী ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতের সৌন্দর্যের সীমা নেই,—যেমন অজন্তার মত কারুকার্য আর কোথাও হয় কিনা সন্দেহ। কিন্তু ছোট ছেলের মত তার উপর দাগা বুলিয়ে বুলিয়ে পুনর্চিত্রিত করা,—সেই কি আমাদের ধর্ম? সেই কি আমাদের আদর্শ? যে-পূর্ণতা পূর্বতনকালে আপনাকে প্রকাশ করেছে সেই পূর্ণতাকে উত্তীর্ণ হয়ে আপনাকে যদি প্রকাশ

* বাউল স্রেরে রচিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের একটা মোটামুটি তালিকা দেওয়া আছে পরিশিষ্টে।

করতে না পারি তাহলে ব্যর্থ হল আমাদের শিক্ষা। বড়ে বড়ো মনস্বীগণ আমাদের কী শিক্ষা দিয়েছেন? বলেছেন, ‘তোমরা অহুপ্রেরণা লাভ কর—সেই অহুপ্রেরণা তোমাদের শক্তিতে প্রকাশ কর’। তানসেন অহুপ্রেরণার কথা বলেন নি এবং কোনো গুণীই তা বলেন নি,—বলতে পারেন না।”

এরই বছর চারেক বাদে কোন্ এক আলাপ-আলোচনায় রবীন্দ্রনাথ জানাচ্ছেন : “হিন্দুস্থানী সঙ্গীত আমি সর্বাঙ্গঃকরণে ভালবাসি...বালাকাল থেকেই।...প্রতি সুন্দর সৃষ্টি পূর্বনো হলেও রসিকের মনে আনন্দের সাড়া তুলবে এই তো উচিত।...ভাল জিনিস ভাল না লাগাটা লজ্জারই বিষয়, গৌরবের নয়। সুতরাং শ্রেষ্ঠ শ্রেণীর হিন্দুস্থানী সঙ্গীত যখন সত্যিই সঙ্গীতের একটি মহৎ বিকাশ, তখন সেটা যদি তোমাদের কারো ভাল না-ও লাগে তো সলজ্জেই বলবে, যে, ভাল লাগল না, বলবে—ও-রসের রসিক হবার কোনো সাধনাই করিনি বা করবার সময় পাইনি,—নইলে লাগত নিশ্চয়ই।” তিনি কেবল ঐ বক্তব্যেরই সূত্র টেনে বলছেন; “হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের বিরুদ্ধে আজ এই যে বিদ্রোহের ঝুঁকি দিকে-দিকে মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে তাকে তাই অকলাগজনক মনে করা সঙ্গত নয়। হিন্দুস্থানী বাঁণাপাণি আজ শবাসনা—তার এ-আসনকে চাই টলানো।...বাংলাগান দেখ, হিন্দুস্থানী সুরই তো পনের আনি।...হিন্দুস্থানী গুরের শাস্ত্রত দাঁড়িই যে বাংলাগানে নবজন্ম পেয়েছে একথা ভুললে তো চলবে না। আমরা যে বিদ্রোহ করেছি সেটা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের আত্মপ্রসাদের বিরুদ্ধে, গতানুগতিকতার বিরুদ্ধে,—তার আনন্দদানের বিরুদ্ধে নয়। কেননা, আমাদের গানেও তো আমরা হিন্দুস্থানীগানের বাগরাগিণীর প্রেরণাকেই মেনে নিয়েছি। হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতকে আমরা চেয়েছি,—কিন্তু আপনার করে পেলে তবেই না পাওয়া হয়। হিন্দুস্থানী সুরবিহার প্রভৃতি শুনে আমি খুশি হই; কিন্তু বলি : বেশ—থুব ভালো। কিন্তু ওকে নিয়ে আমি কবব কী? আমি চাই তাকে, যে আমার সঙ্গে কথা কইবে”—(তীর্থংকর, পৃ ১৫৫-১৫৭)।

ঐ একই প্রসঙ্গে ১৯৩৫ সালের কোন এক পত্রে রবীন্দ্রনাথ আমাদের জানাচ্ছেন : “আমরা যাকে হিন্দুস্থানী-সঙ্গীত বলি তার মধ্যে দুটো জিনিস আছে,—একটা হচ্ছে গানের তত্ত্ব, আর একটা গানের সৃষ্টি। গানের তত্ত্বটি অবলম্বন করে বড়ো বড়ো হিন্দুস্থানী-গুণী গান সৃষ্টি করেছেন। যে-যুগে তাঁরা সৃষ্টি করেছেন সেই বাদশাহী যুগের প্রভাব আছে তার মধ্যে। ‘দেশকালপাত্রে সঙ্গে সঙ্গতিক্রমে তাঁদের সেই সৃষ্টি সত্য,—যেমন সত্য সেকেন্দ্রাবাদ প্রাসাদের স্থাপত্য। তাকে প্রশংসা করব, কিন্তু অহুপ্রেরণা করতে গেলে নূতন দেশকালপাত্রে হুঁচট খেয়ে সেটা সত্য হারাবে”—(সুর ও সঙ্গতি, পৃ ৮২)।

রবীন্দ্রনাথের ইত্যাকার উক্তি যথার্থ অধিগত হয়ে সত্যকর্তার সঙ্গে তাঁর গানে হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতের প্রভাব নিয়ে আলোচনায় প্রবৃত্ত হওয়াই ত সকলের পক্ষে সর্বতোভাবে সুক্লিসঙ্গত। কারণ কবিশুঙ্ক আরেক জায়গায় স্পষ্ট করেই যখন বলেছেন :

“আমি যে গান তৈরি করেছি তার ধারার সঙ্গে হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতের ধারার একটা মূলগত প্রভেদ আছে—এ কথা কেন তোমরা স্বীকার করতে চাও না? কেন স্বীকার করবে না যে, হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতে স্বর মুক্তপুরুষভাবে আপনার মহিমা প্রকাশ করে? কথাকে শরিক বলে মানতে সে যে নারাজ! বাংলায় স্বর কথাকে খোঁজে, —চিরকুমার ব্রত তার নয়, সে যুগল-মিলনের পক্ষপাতী।...বাংলাসঙ্গীতেও,—বিশেষত আধুনিক বাংলাসঙ্গীতের বিকাশ তো হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতের ধারায় হয়নি। আমি তো সে-দাবী করছিও না। আমার আধুনিক গানকে সঙ্গীতের একটা বিশেষ মহলে বসিয়ে তাকে একটা বিশেষ নাম দাও না,—আপত্তি কী!”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী— ১৪শ খণ্ড, পৃ ২২৪-২২৫)।

কাজেই সঙ্গে-সঙ্গে এ-ও বিবেচ্য,—রবীন্দ্রনাথ তার গানকে একটা বিশেষমহলে বসিয়ে বিশেষ নাম দেবার দাবীটা যে কী কারণে জানিয়েছেন, সেই কারণটাকে আমরা ক-জনেই বা তলিয়ে দেখি কিংবা বুঝবার প্রয়োজন মনে কবি! এইটে বলছি আরো এজন্তে, যে,—গানের জগতে রবীন্দ্রনাথ একটি বিশিষ্ট ধারার প্রবর্তন করে গেছেন—যার উৎসমূল তাঁর নিজেরই মানসলোক। সেখানে তিনি তাঁর সক্রিয় প্রতিভার জ্যোতিতে সম্পূর্ণভাবে একক —এবং সৃষ্টিটাও তাঁর সম্পূর্ণ একার।—এসব কথা আমরা মুখে মুখে প্রচার করি বটে (যা অল্পজ্ঞও বলা হয়েছে একটু অল্পভাবে), কিন্তু কায়ত নানা বিভ্রমে পড়ে তাঁর গানকে আবার কখনসখন নানাবিধ তুলনামূলক আলোচনার দ্বারা অল্প সঙ্গীতের পর্যায়ে টেনে আনবার চেষ্টায়ও যে আমরা প্রকারান্তরে রবীন্দ্রসঙ্গীতের সৌন্দর্য, ভাব-রস তথা তার মূল গ্রাণ-ঐশ্বর্য উপলব্ধির পথ থেকে নিজেদেরই ক্রমশঃ দূরে সরিয়ে নিয়ে যাই—এই অল্পভূতি কি বর্ধাধ সজাগ থাকে তখন? ঐ একই সংশয়ের প্রোক্ষতে আরো বলা যায়,—এ খবর কি সবাই রাখেন যে, প্রাকৃত ও সাধুবাংলার দৃষ্টান্ত টেনে এই হিন্দুস্থানী সুরাদি-সহযোগে বাংলাগানের ভিতর তাঁর সৃষ্ট নবধারা-প্রবর্তন সম্পর্কেই কবি একবার আমাদের বলাচ্ছিলেন :

“বিজ্ঞাসাগরী ‘রাম রাজপদে প্রতিষ্ঠিত হইয়া অপত্যানিবিশেষে রাজ্যশাসন ও প্রজাপালন করিতে লাগিলেন’ এ হল অতি ব্যাকরণসম্মত অনবত্ত ভাষা। কিন্তু তবু বাক্য একে গ্রহণ করেননি। তাঁকে গাল খেতে হল তাঁর নবভাষার জন্তে—কিন্তু তবু বাক্যমই হলেন ভাষার ধ্বজাবাহী—বিজ্ঞাসাগব নন। আমরাও এই পথেই চলেছি—অর্থাৎ নবসৃষ্টির পথে। বৈয়াকরণর কখনো বা হাসলেন, কখনো বা গুরুগম্ভীরস্বরে তর্জন করলেন, ‘তিষ্ঠ—গুরুচণ্ডালি দোষে ভাষার যে ঘটল ভরাডুবি’। কিন্তু...আমাদের হাতে প্রাকৃতবাংলার অনধিকার প্রবেশে ভাষার তো ঘটনি অপঘাত...প্রাকৃতবাংলার সহযোগে বাংলাভাষার প্রকাশশক্তি বেড়েছে অজস্র—রঙে ঢঙে বাজানায়। আর এ-সম্ভব হয়েছে কেনো,—এই গুরুচণ্ডালী দোষের প্রসাদেই। তারই কল্যাণে আজকের বাংলায় সংস্কৃত জীমূতমস্ত্রের সঙ্গে প্রাকৃতবাংলার কেয়ুর কঞ্চ মিশে গেল

—পর হল আপন, মাগুগণ্য হল প্রিয় পরিজন। তেমনি, হিন্দুস্থানীসুরে মিশেল আনতে আমাদের বাধবে কেন? আমি মানি বাগরাগিণীর একটা নিজস্ব মাহাত্মা আছে। এও মানি যে রাগরাগিণীর পরিচয় বাহ্যনীয়। কিন্তু ঐ যে বললাম তা থেকে প্রেরণা পেতে, তাকে নকল করতে নয়” (তীর্থংকর পৃ ১৫৭)।

এ-সব কথা তো কবিগুরু আমাদের বলেছেন মাত্র এই চলিত বিশ-শতকের মধ্যে, কিন্তু এরও বহুকাল আগে বাংলা ১২১১ সালে তিনি স্পষ্ট জানিয়ে বেখেছিলেন :

“হিন্দিসাহিত্য সন্মুখে, বিশেষ কিছুই জানি না। কিন্তু, এ-কথা বলিতে পারি, হিন্দিতে যে-সকল রূপদ খেয়াল প্রভৃতি পদ শুনা যায় তাহার অধিকাংশই কেবল মাত্র গান, একেবাবেই কাব্য নহে। কথাকে সামান্য উপলক্ষ মাত্র, করিয়া সুব শুনানোই হিন্দীগানের প্রধান উদ্দেশ্য। কিন্তু বাংলায় সুরের সাহায্য লইয়া কথার ভাবে প্রোতাদিগকে মুগ্ধ করাই কবির উদ্দেশ্য। কবির গান, কীর্তন, রামপ্রসাদী গান, বাউলের গান প্রভৃতি দেখিলেই ইহার প্রমাণ চইবে। অতএব কাব্যরচনাই বাংলাগানের মুখ্য উদ্দেশ্য, সুবসংযোগ গৌণ। এই সকল কাবণে বাংলা সাহিত্যভাণ্ডারে রত্ন যাহা কিছু পাওয়া যায় তাহা গান”—(ববীন্দ্র-রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ, ১১৮)। অতঃপর ১৩৩১ সালে কবি আবার জানাচ্ছেন : “হিন্দুস্থানীসঙ্গীত শিক্ষা দেবার আমি পক্ষপাতী, কিন্তু একথা আমি বলব না যে—‘যা হয়ে গেছে তা আর হবে না’। হয়তো সেটা উৎকৃষ্ট মনে করে কিছুদিন তার অনুবর্তিতা করতেও পাবি, কিন্তু তা টিকবে না। তাকে নিজস্ব কবে, জীবনশ্রোতের কলধ্বনিব সঙ্গে সুর বেঁধে নিয়ে ব্যবহার করতে হবে, নইলে তা টিকবে না।”—(রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৪, পৃ ১০০৫)।

কবিগুরুর তাৎপর্যপূর্ণ উপরোক্ত কথাগুলির প্রতি পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ কবে। ক্রমাগত আলোচনা-ক্ষেত্রে জিজ্ঞেস করি,—আমরা যদি এখন অগ্রপশ্চাৎ না ভেবেই একটা ঢালাও মন্তব্য করে বসি যে—রবীন্দ্রসঙ্গীতে হিন্দুস্থানীগানের প্রভাব অপবিসীম—তাহলে কি সেটা ঠিক হবে? বরং যদি বলি, যা অধ্যাপক ধুর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় একলা কোন্-এক জায়গায় বলেছিলেন :

“রবীন্দ্রসঙ্গীত হিন্দুস্থানীসঙ্গীতেরই অঙ্গ। যে-সব গান অঙ্গভঙ্গ হয়েছে মনে হয়, সেখানেও অনেক ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথ রীতি-বিগর্হিত কাজ করেন নি। রাগভ্রষ্টতার জন্য প্রধানতঃ দায়ী তাঁর কবিতার কোনো বিশেষ ভাব, যাকে মূর্তি দেওয়া প্রচলিত বিশেষ রাগরূপের মধ্যে এক প্রকার অসম্ভব। তবু রবীন্দ্রসঙ্গীত বর্গসংকর নয়”—(বক্তব্য, পৃ ১১৮)।

তখন না হয় এই কথারই প্রেক্ষিতে কবিগুরুর গানে হিন্দুস্থানীসঙ্গীতের প্রভাব * সম্পর্কীয়

* ‘প্রভাব’ শব্দটি যে ‘প্রেরণা’ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে—সেই বিষয়ে ‘রবীন্দ্রনাথের গানে প্রাথমিক ও পাকাত্য সঙ্গীতের প্রভাব’ শীর্ষক প্রবন্ধে উল্লিখিত উপসংহারের প্রতি পাঠকদের দৃষ্টি আদ্যেই আকর্ষণ করছি। এবার এই প্রবন্ধে উক্ত কবিগুরুর ঐ প্রাথমিক উক্তিগুলিও পাঠকেরা তুলনা করে দেখতে পারেন।

বিচারে অবতীর্ণ হওয়া আমাদের পক্ষে খানিকটা সম্ভব হলেও হতে পারে। অন্তত খুব সংক্ষেপে আমরা এটুকু বলতে পারি :

“ জাড়াগাকোর ঠাকুরবাড়িতে হিন্দুস্থানী ক্লাসিক্যাল পদ্ধতির প্রায় সমস্ত ধারাগুলোই সাদৃশ্য আমন্ত্রণ পেয়েছিল।...এখানে শুধু কোন নির্দিষ্ট ধরনারই একক কর্তৃত্ব বা স্বীকৃতি ছিল না। তাই বাংলাদেশের বিভিন্ন ধরনার বিশিষ্ট গুণীরা ছাড়াও, দূর-দূরান্ত থেকে নানা ধরনার খ্যাতিমান ওস্তাদেরা এখানে সমবেত হতেন সম্রাট আমন্ত্রণ পেয়ে। তবুও, রবীন্দ্রনাথের সমগ্র সঙ্গীত-কর্মধারার বিচার-বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে, এখানে অল্প কোন ধরনা অপেক্ষা ‘বিষ্ণুপুরী’ ধরনার প্রভাবই বেশি পরিমাণে রয়েছে। বিশেষভাবে, তাঁর ধ্রুপদ, খেয়াল এবং টপ্পা ইত্যাদির গানের স্বর সংযোজনে—এ ধরনার প্রভাব অধিক পরিমাণে লক্ষ্য করা যায়।...এই ধরনার খ্যাতিসম্পন্ন ওস্তাদের অনেকের সঙ্গে ঠাকুরবাড়ির যোগাযোগ নিবিড় ছিল এবং রবীন্দ্রনাথের পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ এবং রবীন্দ্রাগ্রজদের মধ্যে সকলেই বিষ্ণুপুরী পদ্ধতিকে বেশি পছন্দ করতেন। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথও এই প্রভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন।...বিষ্ণুপুরী ধরনা ছাড়াও, সে যুগে ভারতীয় ক্লাসিক্যাল পদ্ধতির নানা ধরনার চলন কলকাতা এবং বাংলাদেশের নানা অঞ্চলে প্রচলিত ছিল এবং সে সমস্ত ধরনার ব্যাপক সম্মুখীন এবং মর্যাদাকে তদানীন্তন ব্রাহ্মসমাজের গায়কগোষ্ঠী এবং রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ গুণীরা মোটেই উপেক্ষা করতে পারেন নি। তৎকালীন ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গীত রচনা-শৈলীর প্রাতি লক্ষ্য করলেই বিষয়টা সহজেই অস্বাভাবিক করা যাবে। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত-মানস এবং গীতবচনা-রুচিও, ঐ সমস্ত ক্লাসিক্যাল ধরনার প্রভাবে প্রভাবিত হওয়া খুব অস্বাভাবিক ব্যাপার নয়। কলে, রবীন্দ্রনাথের গানে বিষ্ণুপুরী ধরনার রীতি-নীতি ছাড়া, অগ্নাগ্র ধরনার নিয়ম-নিষ্ঠার ও মিলন-মিশ্রণ ঘটেছে। তাছাড়া, এ সময়ে বাংলার সঙ্গীতজগতে ছুঁজন অসাধারণ প্রাতিভাশালী ধ্রুপদীয়ার আবির্ভাব হয়েছিল এবং তাঁরা হলেন যতুভট্ট এবং রাধিকা গোস্বামী।...এঁদের গায়নরীতি বা পদ্ধতিও সে যুগে বাংলাদেশের সঙ্গীতসমাজকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল। এমন কি, রবীন্দ্রনাথও এই প্রভাব থেকে মুক্ত হতে পারেন নি”—

(রবীন্দ্রসঙ্গীত II, পৃ ১৫৫-১৫৬)।

এই হল আমাদের বর্তমান আলোচ্য বিষয়ের (সম্পূর্ণ নয় কিন্তু), অতি সংক্ষিপ্ত গটভূমি। রবীন্দ্রনাথ নিজেও এ-বিষয়ে বলেছেন :

“বাল্যকালে...ভাগ্যক্রমে গানের রসে আমার মন রসিয়ে উঠেছিল। তখন আমাদের বাড়িতে গানের চর্চার বিরাম ছিল না। বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন সঙ্গীতের আচার্য, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকলার তিনি ওস্তাদ ছিলেন। অতএব...যে সব গান সর্বদা আমার শোনা অভ্যাস ছিল, সে শব্দের দলের গান নয়; তাই আমার মনে কালোহাতি গানের একটা

ঠাট আপনা-আপনি জমে উঠেছিল।...মনে যে-স্বর জমে ছিল, সে-স্বর যখন প্রকাশিত হতে চাইলে তখন কথার সঙ্গে গলাগলি কবে সে দেখা দিল। ছেলেবেলা থেকে গানের প্রতি আমার নিবিড় ভালবাসা যখন আপনাকে ব্যক্ত করতে গেল, তখন অবিমিশ্র সঙ্গীতের রূপ সে রচনা করলে না। সঙ্গীতকে কাব্যের সঙ্গে মিলিয়ে দিলে,—কোনটা বড়ো কোনটা ছোটো বোঝা গেল না”—(সবুজপত্র ১৩২৮ ভাঙ্গ)।

কবিগুরুব এই কথার স্পষ্ট স্বাক্ষর তাঁর তৎকালীন বচিত অনেক গানের মধ্যেই ছড়িয়ে আছে বিভিন্ন স্তরে। সেই সব গানের তালিকা তৈরি করেছেন প্রফেসর ইন্দিরা দেবীচৌধুরানী,—এ সম্পর্কে তাঁর রচিত ‘রবীন্দ্রসঙ্গীতের ত্রিবেণীসংগম’ পুস্তিকাটি জ্ঞানার্থীদের পক্ষে দ্রষ্টব্য।

তাছাড়া অনেকেই জানা আছে যে, বিখ্যাত সঙ্গীতবিদ যদুভট্টের বিশেষ গুণগ্রাহী ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। তিনি যদুভট্ট-বচিত কয়েকটি হিন্দীগানের প্রতি এত আকৃষ্ট হন যে সেগুলির আদর্শে নিজেরও বাংলাগান রচনা করেন। কৌতুহলী পাঠকদের জন্ত কল্প-একটি কলি তুলনামূলক হিসাবে এখানে তুলে দেওয়া হল :

[বাহার - তেওরা]

। আজ বহুত হৃগন্ধ পবন

। আজি বহিছে বসন্ত পবন

হৃদয় মধুর বসন্ত মে'—যদুভট্ট

। হৃদয় তোমারি হৃগন্ধ হে—রবীন্দ্রনাথ

[তিলককামোদ—সুরকাঁকতাল]

। শব্দ হর পদবুগ্ধ ধ্যানি বখানি—যদুভট্ট

। শান্তি কর বিরমণ নীরব ধারে—রবীন্দ্রনাথ

[তিলক-কামোদ—ঝাঁপতাল]

। কোনরূপবনে হো রাজাধিরাজ—যদুভট্ট

। মধুররূপে বিরাজ হে-বিরাজ—রবীন্দ্রনাথ

[ছান্নানট—সুরকাঁকতাল]

। শব্দহরমহেশ আদিত্রিলোচন—যদুভট্ট

। ভক্তহৃদিকোশ প্রাণবিমোহন—রবীন্দ্রনাথ

[এখানে বিশেষভাবে লক্ষণীয়, শুধুমাত্র যদুভট্ট-রচিত বাণীতে নয়,—তাল-রাগেতেও রবীন্দ্রনাথ হিন্দীগানের আদর্শ অনুসরণ রেখেছেন তাঁর স্বীয় রচনায়]

আর বেশি উপমা টেনে না দেখালেও পাঠকেরা এর দ্বাবাই অনুমান করতে পারবেন, যে, রবীন্দ্রনাথের গানের উপর হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতের প্রভাব কোনো কোনো ক্ষেত্রে ছিল কত শোভন ও অন্তরঙ্গ! অথচ এসবের সঠিক খবর না রেখে সেকালের অনেকে, রবীন্দ্রনাথের গীতরচনার বিষয় নিয়ে যখন নিজ-নিজ মনগড়া নানা রকমের উদ্ভট ধারণা প্রচার করার কাজে বিশেষরূপে উৎসাহী ও মনোযোগী ছিলেন তখন রবীন্দ্রনাথকেও বাধা হয়ে, তাঁর শেষ বয়সে বলতে হয়েছিল :

“বংলাদেশে আমার নামে অনেক প্রবাদ প্রচলিত ;—তারই অন্তর্গত একটি জনশ্রুতি আছে যে, আমি হিন্দুস্থানী-গান জানি নে, বুঝি নে। আমার আদিত্রিগুর রচিত

গানে হিন্দুস্থানী ধ্রুব-পদ্ধতির রাগরাগিণীর সাক্ষী-দল অতি বিস্তৃত প্রমাণসহ দূর ভাবীশতাব্দীর প্রভুতাত্ত্বিকদের নিদারুণ বাদ-বিতণ্ডার জন্তে অপেক্ষা করে আছে। ইচ্ছা করলেও সেই সঙ্গীতকে আমি প্রত্যাখ্যান করতে পারিনে,—সেই সঙ্গীত থেকেই আমি প্রেরণা লাভ করি—একথা যারা জানে না, তারাই হিন্দুস্থানী-সঙ্গীত জানে না”
—(সুর ও সঙ্গতি, পৃ ৭-৮)।

অনেকটা এই প্রসঙ্গেই, কবির গুরুত্বপূর্ণ আরেকটি উক্তি অবশ্য শ্রোতব্য : “হিন্দুস্থানী সঙ্গীত কেমন জানে?—যেন শিব। রাগরাগিণীর তপস্তা হল শৈব-বিশুদ্ধির তপস্তা। কিন্তু তাইতেই ও মরল। এল উমা,—সঙ্গে এল ঐ ফুলের তীরন্দাজ ঠাকুরটি যার নাম ইংরাজিতে ‘প্যাশন’। আমি বলি, যুগে-যুগে ক্লাসিসিজমের শৈব তপস্তা ভাঙতে হবে এই প্যাশনে—স্বাধুকে কবতে হবে বিচলিত”—(তীর্থংকর, পৃ ১৫৭)। কিন্তু ঐ পূর্বোক্ত কথাটির সূত্র টেনে—রবীন্দ্রনাথ আবার বলেছিলেন অল্প জায়গায়, তাও এখানে উদ্ধৃত হচ্ছে :

“আমরা বাল্যকালে ধ্রুপদ গান শুনতে অভ্যস্ত, তার আভিজাত্য বৃহৎ সীমার মধ্যে আপন মধ্যস্থ রক্ষা করে। এই ধ্রুপদ গানে আমরা দুটো জিনিস পেয়েছি—একদিকে তার বিপুলতা, গভীরতা,—আর একদিকে তার আত্মদমন, স্বসঙ্গতির মধ্যে আপন ওজন রক্ষা করা। এই ধ্রুপদের সৃষ্টি আগেকার চেয়ে আরও বিস্তারিত হোক, আরও বহু কক্ষবিশিষ্ট হোক, তার ভিত্তিসীমার মধ্যে বহু চিত্রবৈচিত্র্য ঘটুক,—তাহলে সঙ্গীতে আমাদের প্রতিভা বিশ্ববিজয়ী হবে”—(সুর ও সঙ্গতি, পৃ ৬৫)

কবি গুরুত্ব লীর্ঘজীবনের অভিজ্ঞতালব্ধ এত সব উক্তির সঙ্গে তার ভিন্ন ভিন্ন সময়ে রচিত ভিন্ন ভিন্ন স্তরের গানগুলি মনোযোগ সহকারে অনুধাবন করতে পারলে পরিষ্কার বোঝা যায়,—ধ্রুপদ ও ধামারে রচিত গানগুলিতে রাগরূপ, রস, ভাব, গান্ধীর্ষ পুরোমাত্রায় বজায় রেখেও রবীন্দ্রনাথ এর মধ্যে নতুনত্বের সৃষ্টি করেছেন প্রচুর। সবাই জানেন, তার দ্বারা বাংলাসঙ্গীতে অনেক নতুন মিশ্রণ প্রবর্তিত হয়েছে,—তাহলেও তার সঙ্গীত-সৃষ্টির ক্ষেত্রে আত্মায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ* রাগরূপায়ণের এই চারিটি স্তর কিন্তু বহুলাংশে থেকে গেছে অটুট জটনক বিশেষজ্ঞের অভিমত : ‘রবীন্দ্রনাথ যে-সমস্ত পরিবর্তন করেছিলেন, এমনকি তার ভুল-ত্রুটিগুলিও, নতুন ভাব, নতুন রাগরূপ সৃষ্টি করেছিল’—(বেতারজগৎ ২২ এপ্রিল, ১৯৬১)।

এ-সমস্ত, বলাবাহুল্য, রবীন্দ্রনাথের স্বাধীনচিন্তার অনগ্রসর প্রভাবেরই পরিচয়।

* গানের কলি “প্রধানতঃ চারি প্রকার :—আত্মায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ। সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থের মতানুসারে : ‘গানের বেহানে রাগ উপবেশন করে, তাহাকে আত্মায়ী বলে। গানের শেষ ভাগকে অর্থাৎ যথায় গীত সমাপ্ত হয়, তাহাকে আভোগ বলে। ইহাদের মধ্যে যে কোন সুর উচ্চারিত হয়, তাহাকে অন্তরা বলে। এই তিনের মিশ্রিত যে-সুর, তাহার নাম সঞ্চারী’। কিন্তু আধুনিক গায়কদিগের মধ্যে যে অর্থে উহার ব্যবহৃত হয় তাহাতে কিঞ্চিৎ বিশেষ আছে”—(গীতহরদাস, পৃ ৭০)।

এর পিছনে আর বিশেষ টীকার প্রয়োজন পড়ে না। শুধু তাবতে গিয়ে বিশ্বয় আগে, কৈ, কোনো প্রচলিত রীতি অহুযায়ী তো রবীন্দ্রনাথ কখনো উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের সাধনা করেন নি। নিজের বলেছেন কত জায়গায় কতবার,—ছেলেবেলায় দরজার পাশে দাঁড়িয়ে থেকে কান পেতে বাড়িতে আগত ওস্তাদগণীদের মুখে যে-সব গান শুনতেন—সেগুলিই তাঁর মনে থেকে যেত। এমনি করেই নাকি শুধু ঐ কানে-শোনা আর নিছক অনিয়মের মধ্যেই

তাঁর গানশেখা, এবং এ-থেকেই পেরেছিলেন তিনি গান-রচনার
 অনিয়মের ভিতর কবির গান-শিক্ষা প্রেরণা। কথাটা খুবই সহজ এবং অবিখ্যাত হতে পারে না কোনো
 মতে—যেহেতু কবি স্বয়ং তা জানিয়েছেন। তাহলেও কখন-সখন

কি আর বিমূঢ়চিত্তে আমাদের কারকে ভাবতে হয় না, যে,—তাঁর সৃষ্ট গান বিশ্বের চুয়ারে, বিশেষত এতদেশীয় রক্ষণশীল অনেক সঙ্গীতবেত্তাদের কাছেও, এত আদরশীল, সুন্দর ও অপূর্ব বলে স্বীকৃতি পেল কি করে? এর জবাব মিলবে অবশ্যই, যদি আমরা বুঝি এবং মনে রাখি, যে, লোকোত্তর পুরুষরূপেই রবীন্দ্রনাথ এসেছিলেন আমাদের মধ্যে* এবং লোকোত্তর পুরুষ মাত্রই স্বপ্রকাশ। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের শোনা এবং শেখার কাজ তো অতি সাধারণদের মত হতে পারে না,—তাঁর কাজে অসাধারণত্ব ছিলই ছিল। এমনতর কখনের যথার্থ্য, গানের মধ্যে তাঁর স্ব-আরোপিত স্বরগুলি আজ কবির তিরোধানের সুদীর্ঘকাল পরেও পৰ্যালোচনা করলে,—এবং কবি যে বলেছিলেন, বা বর্তমান গ্রন্থেরই ১৫৭ পৃষ্ঠায় পূর্বে একবার উদ্ধৃত হয়েছে : “কথাকে সামান্য উপলক্ষ মাত্র করিয়া স্বর শুনানোই হিন্দীগানের প্রধান উদ্দেশ্য। কিন্তু বাংলায় স্বরের সাহায্য লইয়া কথার ভাবে শ্রোতাঙ্গিকে মুগ্ধ করাই কবির উদ্দেশ্য”—(পাঠকেরা তবে দেখুন, হিন্দী ও বাংলা গানের ভিতর অমিল-প্রসঙ্গীয় এমন এক সত্য অহুভূতি রবীন্দ্রনাথের মত, তার আগে ভাবা দিয়ে এত সুন্দর সুনির্দিষ্ট আকারে বাঙালীদের তরক থেকে, কে কবে কোথায় বা প্রকাশ করতে পেরেছিলেন?)—তাঁর এই প্রকাশিত অমূল্য উক্তিটি ভুলে না গেলে;—যে-কোনো স্বরবোধসম্পন্ন সঙ্গীতপ্রিয় সুশিক্ষিত জনই অহুভব করতে পারেন এবং স্বচ্ছন্দে অভিযত জানাতে পারেন এই বলে, যে,—ভারতীয় উচ্চাঙ্গসঙ্গীতের [*] প্রতি কবিরূপের অহুভব এবং অহুশীলনবোধ ছিল কত নিবিড় ও গভীর। যথাবিধিতে ‘নাড়া’

বেঁধে কোনো ওস্তাদগুরু অধীনে থেকে তা অহুশীলন না করলেও
 রবীন্দ্রনাথের জ্ঞান এবং তিনি যে নিজ অন্তর্নিহিত শক্তির প্রভাবে এই সঙ্গীতের রাগরাগিণী
 সাধারণ বিভাষীর জ্ঞান এবং তালাদি সম্বন্ধে অসামান্য জ্ঞান অর্জন করেছিলেন তাতে বিন্দুমাত্র
 সন্দেহ নেই। রবীন্দ্রনাথের জ্ঞানটিও যে আবার সাধারণ বিভাষীর জ্ঞান নয়—সেই

* রবীন্দ্রনাথের জন্ম : ৭ই মে ১৮৬১, সোমবার। মৃত্যু : ৭ই আগষ্ট ১৯৪১, বৃহস্পতিবার।

[*] ভারতের উচ্চাঙ্গসঙ্গীত বলতে এতৎঅবধে সাধারণত হিন্দুস্থানী গানকেই বোঝায়। প্রসঙ্গত বর্তমান প্রবন্ধের আরম্ভে কবিরূপের নিজ উক্তি স্টম্ভ্য।

কথাটাও কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে প্রতিটি আলোচনার ক্ষেত্রে প্রত্যেকেরই অতিঅবশ্য স্বরণ এবং উপলব্ধিসাপেক্ষ। আসলে, বাবতীয় রাগরাগিণীর অমূর্তরূপকে নিজের অন্তরের ভিতরেই স্থপ্রতিষ্ঠিত করেছিলেন তিনি— তাঁর স্বতঃস্ফূর্ত জ্ঞানেরই উজ্জ্বল প্রতিভায় ;—যে প্রতিভার রশ্মি অহরহ বিকীর্ণ হত অজস্র ধারায়—নানারকমে নানাতন্ত্রীতে। আর, তারই পুণ্য আলোকে নান করে ধস্ত হবার সুযোগ পেয়েছেন দেশ-বিদেশের জ্ঞানীশুণী রসিক কত সঙ্গীতপ্রেমীরাই না ! এই সম্পদও তো আমাদের কাছে পরম গৌরবের। ইত্যাকার মন্তব্য বাদ দিয়েও এক্ষেত্রে চলতি ভাষায় শুধু বলা চলে,—গান-রচনার একেবারে শুরু থেকেই রবীন্দ্রনাথ ধ্রুবপদ সঙ্গীতেই বিশেষভাবে মনোনিবেশ কবেছিলেন, আর তাইজন্তে সেই সঙ্গীতের মহত্ব এবং মাধুর্যকে কী সুন্দর ও সংযত ভাবেই না পূজো করে গেছেন প্রাণের অর্ঘ্য দিয়ে আজীবন। এর চুলচেরা-বিচার সরস, সূক্ষ্ম ও সবল ভঙ্গিমায় করতে হলে প্রত্যেক বিচারককে যেমন রবীন্দ্রসঙ্গীতের প্রতি,—তেমন হিন্দুস্থানীসঙ্গীতের প্রতিও সমান অমুরাগী হতেই হবে—অর্থাৎ উভয় সঙ্গীতেই জ্ঞান ও পারদর্শিতা-অর্জন তাঁর অবশ্য বাহ্যনীয়। অন্তর্ধায় এ বিষয়ে সম্প্রতিতার অল্পভূতি বিচারকেব মনে স্থায়ী হয়ে থেকে যাবারই সম্ভাবনা বেশি,—যার ফলে, বিচারের কাজে অনন্ত কাল ধবে চলতে থাকবে শুধু এক গোলমালেরই অল্পবতন। এমনতর ইঙ্গিত প্রসঙ্গান্তরেও আগে নেওয়া হয়েছে একাধিক স্থলে,—তবু কের লিখছি এইজন্তে, যে, পূজনীয় গুরুদেবকে বলতে শুনেছিলাম : ‘যে-কোনো-জাতীয় সম্পদকে আয়ত্ত করতে গেলে তার বিশেষ-জাতীয় আধারটিকেও আয়ত্ত করতে হয়’—তানৈলে পশ্চিম। কিন্তু আধারটিকে যদি এক-আধ দিনের মধ্যে আয়ত্ত করে নেবার সুযোগসুবিধা না-পাওয়া যায়, তাহলে কি হাল ছেড়ে দেওয়া আমাদের পক্ষে সমুচিত ?—মোটাই না। এর পিছনে সহিষ্ণুতাও প্রয়োজন

আছে—সেই সহিষ্ণুতা-অর্জনও মানব জীবনের এক পরীক্ষা বটে।
গীত-সাধকের সম্পদ

যেহেতু পরীক্ষায় অবতীর্ণ হবাব পথ কারুরই রুদ্ধ নয়, সুতরাং আমরা তো একে অসাধ্যও বলতে পারিনে কখনও। আবার অন্তর্দিকে দেখুন, যারা আপন-আপন সাধনায় উন্নত হতে চান তাঁদের প্রত্যেকেরই পক্ষে নিষ্ঠা, ভ্রম এবং অধ্যবসায় অতি অবশ্যবরণীয়,—এই তিনের সমন্বয়ে আসে কঠোর অঙ্গশীলন। বিশেষত শিল্পরতীদের জীবন যুগে-যুগে যে ঐ অস্তহীন অঙ্গশীলনের মধ্য দিয়েই প্রবাহিত—এই বাস্তবাস্থভূতি অন্তরে জাগিয়ে রাখলে—আদর্শচ্যুতিরও আশঙ্কা থাকে না কারুর। তা-ছাড়া দীর্ঘকালের অভিজ্ঞতায় আমরা যখন প্রত্যক্ষ করে জেনেছি, যে, বাবতীয় অঙ্গশীলনের সার্থক রূপায়ণ ঘটাতে পারেন যথার্থ সঙ্গীতসাধকেরাই তাঁদের স্বভাবসিদ্ধ কঠোরমনঃসংযম ও শৈশ্বের মাধ্যমে,—তখন রবীন্দ্রসঙ্গীতের শিক্ষার্থী এবং সাধকসম্রাটরাই বা তা থেকে দূরে সরে থাকবেন কোন যুক্তিতে !

মোটের উপর সর্বশেষে স্পষ্ট কথাটা হল : ঐদৃশ সব প্রাসঙ্গিক আলোচনার

সুচাক ও সুহৃৎ অংশগ্রহণের বিশেষ উদ্দেশ্যে,—তথু তথু গতাভ্যুগতিকভাবে রবীন্দ্রসঙ্গীতের বাণী এবং সুহৃৎকৃ কণ্ঠে নিভুল আবৃত্তি করবার কাজে নয়,—এর যথোচিত তত্ত্বাত্মক এবং বিশ্লেষণের কাজেও,—রবীন্দ্রসঙ্গীত-শিল্পীদের সর্বতোভাবে আগ্রহী ও বিদগ্ধ হওয়া চাই, অর্থাৎ রবীন্দ্রসঙ্গীতকে সার্থক রূপ দেবার জন্তে যে বিরাট প্রস্তুতির প্রয়োজন—সেই অল্পভটুকু সংশ্লিষ্ট বিজ্ঞার্থীরা তাঁদের ভক্তিনত জীবনের পরতে পরতে, এই সঙ্গীত সম্বন্ধেই ব্যাপক অভিজ্ঞতার মাধ্যমে লাভ করে চলবেন—এমনতর সঙ্গত প্রত্যাশা নিয়েই আপাতক বর্তমান নিবন্ধেব সমাপ্তি সাধন করলাম।

বিষ্ণু চক্রবর্তী

রাণাঘাট অঞ্চলের ‘আন্দুলে-কায়েংপাড়া’ নামক গ্রামে ১৮০৪ (মতান্তরে ১৮১১) খৃষ্টাব্দে বিষ্ণু চক্রবর্তীর জন্ম হয়। বিষ্ণু এবং তাঁর অগ্রজ কৃষ্ণ উভয়েই ছিলেন সে-যুগের বাংলা বিশিষ্ট সঙ্গীতকার।

১৮২৮ খৃষ্টাব্দে রাজা রামমোহন রায়-কর্তৃক যখন ‘ব্রহ্মসভা’র সূত্রপাত হয়েছিল তখন উক্ত দুই ভ্রাতা রাজার সংস্পর্শে আসেন এবং বাজার সমাজে ‘গায়ক’ পদে অভিষিক্ত হন। রামমোহন-জীবনচরিত্রের পঞ্চদশ (কোন এক সংস্করণে ষোড়শ) অধ্যায়ে তাঁর ‘হৃদয় ও ধর্মভাব’ শীর্ষক অল্পচ্ছেদে লেখা আছে: “সমাজে বিষ্ণু যখন গান করিতেন, বাজা রামমোহন-ব গগুদেশ ধোত করিয়া ‘অজস্র অশ্রুধারা প্রবাহিত হইত।”

এই বিষ্ণুই পরবর্তীকালে ‘আদিসমাজের সুপ্রসিদ্ধ গায়ক’ নামে খ্যাতি লাভ করেন।

এটা হল আজ চলিত এই ১৯৮১ সাল থেকে, অঙ্কের হিসাবে প্রায় ১৫৩ বৎসর আগেকার কথা। তখনকার দিনে এতদেশীয় গায়কেরা উচ্চাঙ্গসঙ্গীতাদির চর্চা বহুল পরিমাণে করতেন বটে, কিন্তু সেই সঙ্গীত যে হৃদয়চিস্রিত রীতিতে ঈশ্বর-উপাসনার কাজেও সার্বজনীনভাবে ব্যবহৃত হতে পারে—সে-বোধটা তাঁদের মধ্যে হয়ত কোনো-না-কোনো কারণে নিশ্চল ছিল। বাস্তবক্ষেত্রে দেখা যায়, রাজা রামমোহনই হলেন ‘সঙ্গীতে-উপাসনা’র রীতির আসল প্রবর্তক এবং উপাসনায় পরিবেশিত গানই জনসাধারণের মধ্যে আজ ব্রহ্মসঙ্গীত বলে অভিহিত। ‘ব্রহ্মসঙ্গীতের প্রবর্তন যে বাংলা-সঙ্গীতের এক নবযুগ’—এ-বিষয়টা বর্তমান আলোচনা-স্থলে গীতাখীদের আঁকার সঙ্গে জেনে নিয়ে বুঝে রাখা ভাল, আরো বিশেষত এইজন্তে যে, ‘ঐ ব্রহ্মসঙ্গীতেরই চরম উৎকর্ষ হল রবীন্দ্রনাথের ‘ভক্তিসঙ্গীতে’—(ঐ: বর্তমান গ্রন্থ, পৃ ৪)। উপাসনার উপযোগী গভীর তত্ত্বকথা সংবলিত সংস্কৃত বেঁধা একাধিক বাংলাগান রামমোহন নিজে বা রচনা করেছিলেন—সেগুলি ‘হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গ-সঙ্গীতের অল্পরূপ পদ্ধতিতে’ তাঁর সমাজে গাওয়া হত। গাইতেন বিষ্ণু চক্রবর্তী। এই

প্রসঙ্গে, ১৮৯৬ সালে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের বয়স যখন প্রায় ৭১ কি ৮০, তখন তিনি বলেছেন তাঁর স্মৃতিচারণে : “ব্রাহ্মসমাজ সংস্থাপিত হইলে পর, আমি মধ্যে মধ্যে লুকাইয়া তথায় যাইতাম। তখনও বিষ্ণু গান করিতেন। বিষ্ণুর এক জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা ছিলেন। তাঁহার নাম কৃষ্ণ। রামমোহন রায়ের সমাজে বিষ্ণুর সহিত কৃষ্ণ একত্রে গান করিতেন। গোলাম আব্বাস নামক একজন মুসলমান পাখোয়াজ বাক্সাইতেন। ‘বিগতবিশেষঃ’ সঙ্গীতটি রাজার অতিপ্রিয় ছিল। বিষ্ণু ঐ সঙ্গীতটি মধুরস্বরে গান করিতেন। ঐ প্রিয় পুরাতন স্বর এখনও আমার কানে বাজিতেছে। তখন ব্রাহ্মসমাজে বেশ ও কেদারা ছিল না। কার্পেটের উপর সালা চাদর বিস্তৃত থাকিত, তাহাতেই সকল লোক গিয়া বসিতেন। রাজা একটি ছোট মোড়ার উপরে বসিতেন”—(মহাত্মা বাজা রামমোহন রায়ের জীবনচরিত-পরিশিষ্ট, পৃ ৩১০)।

উক্ত ‘বিগতবিশেষঃ’ এ-গানটি রাজা বামমোহনেরই রচনা। এ-সকল প্রাচীন চিত্তাকর্ষক তথ্য, অধুনা বাংলার সঙ্গীত-ইতিহাস-বেত্তাদের অজানা থাকবার কথা নয়। তথাপি উপবাক্ত উদ্ধৃতি এখানে সংকলিত হল—এইটুকু বুঝাতে যে, রাজা রামমোহন-প্রবর্তিত ‘সঙ্গীতে-উপাসনা’ব ধারাটাই,—বিষ্ণু চক্রবর্তী পবন শ্রদ্ধা ও নিষ্ঠার সঙ্গে পালন করেছিলেন তাব জীবনের প্রায় শেষ পর্যন্ত।

বিষ্ণু ছিলেন সঙ্গীতে জাতশিল্পী। অর্থ উপার্জনের বিস্তর সুবিধা থাকা সত্ত্বেও সঙ্গীতকে তিনি অথকবী বিদ্যা হিসাবে গ্রহণ কবেননি। সাংসারিক নানা অভাব-অনটনের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করেও, শোনা যায়, তাঁর সঙ্গীত-সাধনা ব্যাহত হ’ত না কখনো। এরই প্রেক্ষিতে তাঁকে অগ্ন্যুত্তম ত্যাগরতী বলা চল—বিশেষত, নিজেকে যখন সম্পূর্ণরূপে ব্রাহ্মসমাজেব সেবাতেই উৎসর্গ করেছিলেন তিনি। “বিষ্ণুর চরিত্র অতি নির্মল ছিল। তিনি কেবল বেতনের জন্য ব্রাহ্মসমাজে গান করিতেন না; ব্রাহ্মসমাজের প্রতি তাঁহার অকৃত্রিম শ্রদ্ধা ও অমুরাগ ছিল। দ্বারকানাথ ঠাকুর ব্রাহ্মসমাজে মাসে মাসে ৮০ টাকা সাহায্য করিতেন, তাহা হইতে বিষ্ণুকে ৪০ টাকা দেওয়া হইত। পরে নানা কারণে সেই বেতন কমিয়া গিয়া ১০ টাকায় পরিণত হইয়াছিল। বেতনের এতটা হ্রাস হওয়াতেও বিষ্ণু সমাজের কাজ পরিত্যাগ করেন নাই”—(মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের আত্মজীবনী গ্রন্থের পরিশিষ্ট-পৃ ২৯৪)। এছাড়া—মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের বাড়ির গায়ক এবং তাঁর পুত্রকন্যাদের গান শেখাবার জন্তে যখন বিষ্ণু চক্রবর্তী গৃহশিক্ষক নিযুক্ত হলেন, তখন সম্ভবত একমাত্র জোড়াসাঁকোর ‘দেবেন্দ্র-ভবন’ ছাড়া অন্য কোথাও যাবার তাঁর প্রয়োজন পড়ত না,—এতেই তিনি সন্তুষ্ট ছিলেন, আর সে কারণেই সেকালে বিষ্ণুর মত এত বড় এক গুণী গীতশিল্পীর কোনো বৃহৎ শিল্পসম্প্রদায় গড়ে ওঠারও সাবকাশ মেলেনি। বিষ্ণু স্বল্পতে তুষ্ট থাকতেন বলে তাঁকে ‘আন্তোষ্য’ আখ্যা দিয়েছিলেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ,—তা জানা যায় মহর্ষিরই লিখিত কোনো এক পত্রাংশ থেকে। সেই পত্রাংশের নকল এইখানেই একটু পরে আমরা দেখতে পাব।

জোড়াসাঁকো। ঠাকুরবাড়ির ছেলেমেয়েরা প্রায় সবাই ছিলেন বিষ্ণুর শিষ্য ; বিশেষকরে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতজীবনের প্রথম শুরু যে বিষ্ণু চক্রবর্তী এ-বার্তা ত আজ সর্বত্র সর্বজন আলোচিত অল্পতম মূল্যবান তথ্য।

রবীন্দ্রনাথের মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ তাঁর ‘বাল্যকথা’য় লিখেছেন : “আমাদের বাড়িতে দুর্গা ও জগদ্ধাত্রী—এই দুই পূজা হত। দুর্গোৎসব মহাসমারোহে সম্পন্ন হত।... বিজয়্যার দিন প্রত্যবে আমাদের গৃহশিক্ষক বিষ্ণু আগমণী ও বিদ্যায়ের গান করতে আসতেন। যাত্রার গান যেমন প্রাকৃত, বিষ্ণুর তেমন classical—সে যে কি চমৎকার ঠেকত, শুনে শ্রোতৃমণ্ডলী মোহিত হয়ে যেত”। প্রাসঙ্গিক আরো কিছু গুরুত্বপূর্ণ মেনে সত্যেন্দ্রনাথের অল্পতম জ্যোতির্বিজ্ঞানার্থের স্মৃতি-চারণে : “মহাত্মা রামমোহন রায়ের আমল হইতেই কৃষ্ণ ও বিষ্ণু দুই ভাই সমাজের একমাত্র গায়ক ছিলেন। কৃষ্ণকে আমরা কখনো দেখি নাই। আমাদের সময়ে বিষ্ণুই গান করিতেন। অস্ত্রান্ত ওস্তাদদের গানের চেয়ে বিষ্ণুর গানই সকলে বেশি পছন্দ করিত। বিষ্ণুর গানের একটা বিশেষত্ব ছিল। ওস্তাদের যেমন বাগীগীতে তান অলংকারেরই প্রাধান্য দেন, বিষ্ণু তেমন কিছু করিতেন না। তিনি সরল-সরল তান দিতেন বটে, কিন্তু তাহাতে রাগিণীর মূল রূপটি বেশ ফুটিয়া উঠিত, গানকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিত না। ইহা ছাড়া, গানের কথার যে একটা মূল্য আছে, সেটিও বিষ্ণুর গানে পূর্ণমাত্রায় রক্ষিত হইত। সকলেই গানের স্বর এবং গং দুই-ই সহজে বুঝিতে পারিত। বিষ্ণু ঋণদ খেয়ালই বেশি গাইতেন। বিষ্ণুর এই হিন্দীগান তাক্সিওয়াই সত্যেন্দ্রনাথ সর্বপ্রথম ব্রহ্মসঙ্গীত বচনা করেন।” মহর্ষি বদৌহিত্রী সবল। দেবীর বাল্যস্মৃতির পৃষ্ঠা থেকেও সেদিনকার প্রাসঙ্গিক ঐতিহাসিক চিত্র একটি এখানে তুলে দিচ্ছি : “সকাল বেলায় ৭টাব সময় [জোড়াসাঁকোব বাড়িতে] ষণ্টা বাজে দালানে উপাসনায় যাওয়ার জন্ত। বউবিয়েরা বিবাহের সময় অজিত স্ব-স্ব চেলি পরে সেখানে যান। নাত্তীরা বয়েবুদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে দাদামশায়েব কাছ থেকে একখানি করে যে চেলি উপহার পায়, তাই পবে তাদের দালানে যেতে হয়। সেই হল নাত্তীদের দীক্ষার চিহ্ন।...নাত্তীরা উপনয়ন না হলে দালানে বসার অধিকারী হয় না। অনধিকারে তারাও সেখানে গিয়ে ব্রহ্মসঙ্গীত শুনেতে পারে, ও শোনে। বিষ্ণু হলেন তখনকার গায়ক।”

উপরের কয়টি উদ্ধৃতি পড়লে পরিষ্কার বোঝা যায়, রবীন্দ্রনাথের পিতা থেকে শুরু করে রবীন্দ্রনাথের এবং বাড়ির ছোট-বড় আরো অনেকেই বিষ্ণুর সঙ্গীতপরিবেশনরীতি বিশেষভাবেই পছন্দ করতেন,—করতেন রবীন্দ্রনাথও। তদুপরি বিষ্ণুর সঙ্গীতশিক্ষাদান পদ্ধতিটিও ছিল স-রস বৈশিষ্ট্যময়। নিজে ঋণদী-গায়ক হওয়া সত্ত্বেও কালোয়াতহুলন্ত কোনো অহমিকা বা গোঁড়ামি তাঁর ছিল না। ওস্তাদের সাধারণত যে-নিয়মে প্রথমে

সার্গমের সঙ্গে কণ্ঠসাধনার নির্দেশ দিবে পরে হালকা হিন্দীগান চাপিয়ে দেন শিষ্যদের স্বত্বে, —বিষ্ণু কিন্তু তা করতেন না। অভ্যস্ত সহজ বাংলা পাড়্যাগেয়ে ছড়ার উপর স্বর বসিয়ে রসাল ভঙ্গিমায় গান শেখাবার রীতি ছিল তাঁর। এই বর্ণনা রবীন্দ্রনাথের লেখনীতে পাওয়া যায়। শিশুকালে তাঁরও গান-শিক্ষা ঐভাবেই শুরু হয়েছিল বিষ্ণুর কাছে—এই সম্পর্কীয় কিঞ্চিৎ টীকা বক্ষ্যমাণ পরিচ্ছেদের শেষাংশে দ্রষ্টব্য। মোটকথা বিষ্ণুর গায়ন ও শিক্ষাদান পদ্ধতি নিঃসন্দেহে মনোরম ছিল,—সর্বোপরি তিনি ছিলেন স্বকণ্ঠের অধিকারী। সেই কণ্ঠস্বর শুনে মুগ্ধ হতেন সবাই। বিষ্ণুর কণ্ঠস্বর-প্রসঙ্গে তৎকালীন ‘তত্ত্ববোধিনীপত্রিকা’ (কাল্কিন ১৮০৪ শক) লিখেছিলেন :

“মহাত্মা রামমোহন রায়ের সময় হইতে শ্রীযুক্ত বিষ্ণু চক্রবর্তী আদিব্রাহ্মসমাজে অতি নিপুণতার সহিত সঙ্গীত করিয়া আসিয়াছেন। তিনি এক্ষণে বার্কাক্য-নিবন্ধন অবসর গ্রহণ করিতেছেন। অতঃপর সমাজের শ্রোতারা কেহ এইরূপ মধুরকণ্ঠে ব্রহ্মসঙ্গীত আর শুনিতে পাইবেন কিনা সন্দেহ। ধাহারা শ্রদ্ধাষিত হইয়া উপাসনায় যোগ দিয়া আসিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে প্রায় এমন কেহই নাই বিষ্ণুর মধুরসঙ্গীতে ধাহার অশ্রুপাত না হইয়াছে।”

আদিসমাজের কাজে বিষ্ণু যখন অবসর নিলেন সম্ভবত তারপরেই মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ চুঁচুড়া থেকে ৯ আষাঢ় [১৮৮৫] তারিখেব কোন এক পত্রে রবীন্দ্রনাথকে লিখছেন : “বিষ্ণুর পেন্সন যেমন সমাজে পড়িয়া আসিতেছে, সেই প্রকার পড়িতে থাকিবে। আশুতোষের হৃদয়ে মঙ্গলময়ের আভা পড়িয়াছে—তিনিই তাহাকে এই সংসারের বিষম সংকট হইতে উদ্ধার করিবেন। আমাদের তাহাকে সাহায্য করিবার কিছুই ক্ষমতা দেখিতেছি না”— (বিশ্বভারতী প্রকাশিত ‘মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ’ পৃ ২০০)।

বিষ্ণু চক্রবর্তীর মৃত্যু হয় ১৯০০ সালের ৫ই মে। এই সংবাদটিও ‘তত্ত্ববোধিনীপত্রিকা’ (জ্যৈষ্ঠ ১৮২২ শক) যথাকালে প্রকাশ করে মন্তব্য করেন : “ইহার বয়ঃক্রম ৯৬ বৎসর হইয়াছিল।...ইহার গ্রাম স্বকণ্ঠে তাল মান রাগ রাগিণী রক্ষা কবিতা ব্রহ্মসঙ্গীত গাইতে আর কেহই রহিলেন না। ঈশ্বর ইহাব অমর আত্মাত্ম কল্যাণসাধন করুন।”

উক্ত সংবাদ প্রচারিত হবার প্রায় ১৫ বৎসর কাল বাদে ১৮৩৭ শকে প্রকাশিত তত্ত্ববোধিনীপত্রিকা মারকং আবার জানা যায় : “বিষ্ণু ১৮১৯ খৃঃ জন্মগ্রহণ করেন।...১১ বৎসর বয়সে ব্রাহ্মসমাজে প্রবেশ করিয়া ৭৮ বৎসর বয়স পর্য্যন্ত, ৬৭ বৎসরকাল একাদিক্রমে তাহার গায়কের কাজ করেন। শুনিলে অবাধ হইতে হয় যে, এই সুদীর্ঘকালব্যাপী মধ্যে তিনি একটি দিনের জন্তও সমাজে অল্পপস্থিত হন নাই। প্রায় ৮২ বৎসর বয়সে তিনি দেহত্যাগ করেন”—(মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের আত্মজীবনী-পরিশিষ্ট, পৃ ২১৪)।

প্রসঙ্গতঃ—১৮৩৬ শকের মাঘ-এ প্রকাশিত তত্ত্ববোধিনীপত্রিকা মারকং আবার জানতে পারি,—রবীন্দ্ররচিত বহু ব্রহ্মসঙ্গীতের স্বরলিপিকার এবং আদিব্রাহ্মসমাজের

অন্ততম স্থায়ক কাঙ্ক্ষালীচরণ সেনেরও গুরু ছিলেন ৮বিষ্ণু চক্রবর্তী। যদিচ সঙ্গীতে অন্ততমও অন্ত গুরুর কাছে শিক্ষা পেয়েছিলেন তিনি,—তবু বিশেষত ব্রহ্মসঙ্গীতে শিক্ষালাভ হয়েছিল তাঁর কলকাতায় এসে। আদিব্রাহ্মসমাজে অবস্থান কালীন উক্ত বিষ্ণু চক্রবর্তীরই কাছে। অগিচ, বিষ্ণুর অধীনে রবীন্দ্রনাথ এবং তাঁর অগ্রজেরা যে কবে থেকে কতদিন পর্যন্ত গান শিখেছিলেন এর কোনো স্থম্পষ্ট তথ্য আমাদের সামনে আপাতত নেই। শুধু এইটুকুই কবিগুরু আমাদের জানিয়েছেন, যে, যতদিন তাঁর সেজদালা হেমেন্দ্রনাথ ছিলেন তাঁদের শিক্ষা দেবার কর্তা, ততদিন তিনি নিজে বিষ্ণুর কাছে ব্রহ্মসঙ্গীত আউড়েছেন এবং বড়ো হয়ে সন্তুষ্টি চিন্তে স্বীকার করেছেন, একেবারে ছেলেবেলা থেকেই তাঁর মনে যে কালোয়াতি গানের একটা ঠাঁট আপনা-আপনি ভ্রমে উঠেছিল—তা অনেকটা তাঁদের বাড়ির সঙ্গীতাচার্য বিষ্ণুরই প্রভাবে। এই প্রাসঙ্গিক কথাটা এখানে টানলাম এই জন্তে যে, সঙ্গীতগুরু বিষ্ণুর গান গাইবার, এবং শেখাবার গোড়ামিহীন সরস অল্পভট্টক গুরুপরম্পরা হিসাবে রবীন্দ্রনাথ পরিণত বয়সে আপন সঙ্গীতরচনার ক্ষেত্রে যেমন আহুত্যা পেরেছিলেন আরোপ করতে—তেমনি সঙ্গীতবিজ্ঞাটিকে সকলের মধ্যে সহজ সরস ও সর্বজনীন করে তোলবার অল্পপ্রেরণাটিও হয়ত পেয়েছিলেন সেই স্মৃতিতেই। অবশ্য এর পশ্চাতে মূল প্রেরণাদাতা তদীয় অগ্রজ সংস্কারমুক্ত সঙ্গীতবিদ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নামটিও প্রকার সঙ্গ আমাদের মনে রাখতে হবে;—যিনি, রবীন্দ্রনাথের ভাষায় : ‘সকল পুরণো কায়দার ভিড়ের মধ্যে এসেছিলেন নির্জলা নূতন মন নিয়ে’। কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথেরও যে পথিকৃৎ ছিলেন তাঁদেরই সঙ্গীতগুরু বিষ্ণু চক্রবর্তী—এটাও কি এই অবকাশে অনুমান করা চলে না,—গবেষণাপ্রিয়জনেরা তা আবশ্যিকবোধে ভেবে দেখতে পাবেন

যতুভট্ট

যতুভট্টের পুরো নাম যতুনাথ ভট্টাচার্য; জন্ম বিষ্ণুপুরে ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমভাগের শেষার্ধ্বে—আনুমানিক ১৮৪০ খ্রিষ্টাব্দে। পিতা মধুসূদন ভট্টাচার্যের কাছে তিনি প্রথমে বীণা (মতান্তরে সেতার) ও মৃদঙ্গ বাজনা শেখেন। কর্তৃদ্বয়ের উপর তাঁর স্বভাবজাত প্রচুর আধিপত্য ছিল। যৌবনে তাঁর সঙ্গীত-শিক্ষা শুরু হয় বিষ্ণুপুর-রাজদরবারে খ্যাতনামা সঙ্গীতবিদ রামশংকর ভট্টাচার্যের কাছে। অতঃপর ধ্রুপদ গানের পাঠ নেন গঙ্গানারায়ণ চট্টোপাধ্যায়ের নিকট। বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতজ্ঞদের মধ্যে সম্ভবত যতুভট্টই সর্বপ্রথম তাঁদের ঘরানার গণ্ডীর বাইরে এসে ভারতবর্ষের অন্যান্য ঘরানার সঙ্গে পরিচিত হবার চেষ্টা করেন। সমগ্র ভারতবর্ষ ঘুরে ঘুরে বিভিন্ন ওস্তাদের কাছ থেকে সঙ্গীত শিক্ষা করেছিলেন তিনি। তাঁর প্রতিজ্ঞানও ছিল অসাধারণ। প্রকাশ, মাত্র বাইশ বৎসর বয়সেই সারা ভারত

স্রমশান্তে সঙ্গীতবিজ্ঞা সম্পূর্ণ আয়ত্ত্ব করেছিলেন যতুভট্ট। বাংলার বাইরে রামপুর এবং গোয়ালিওর রাজ্য অবধি তাঁর সুনাম প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল।

যতুভট্ট সম্পর্কে প্রামাণিক তথ্য খুব বেশি পাওয়া না গেলেও একথা সর্বজনবিদিত, যে, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর গানে মুগ্ধ হয়ে যতুভট্টকে নিজ বাড়ির ছেলেমেয়েদের জন্য গৃহশিক্ষক নিযুক্ত করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের বয়স তখন অল্প। ১৩৩৫ সালে রবীন্দ্রনাথ তাঁর পরিণত বয়সে ‘বিশ্ববিদ্যালয়ে সঙ্গীতশিক্ষা’ নামক গ্রন্থে লিখেছেন :

“বালক কালে যতুভট্টকে জানতাম। তিনি ওস্তাদজাতের চেয়ে ছিলেন অনেক বড়ো। তাঁকে গাইয়ে বলে বর্ণনা করলে খাটো করা হয়। তাঁর ছিল প্রতিভা, অর্থাৎ সঙ্গীত তাঁর চিন্তার মধ্যে রূপ ধারণ করত। তাঁর রচিত গানের মধ্যে যে বিশিষ্টতা ছিল তা অল্প কোনো হিন্দুস্থানী গানে পাওয়া যায় না। সম্ভবত তাঁর চেয়ে বড়ো ওস্তাদ তখন হিন্দুস্থানে অনেক ছিল, অর্থাৎ তাঁদের গানের সংগ্রহ আরো বেশি ছিল, তাঁদের কসরতও ছিল বহুসাধনাসাধ্য, কিন্তু যতুভট্টের মতো সঙ্গীত-ভাবুক আধুনিক ভারতে আর কেউ জন্মেছে কিনা সন্দেহ।...যাই হোক, ওস্তাদ চাঁচে ঢেলে তৈরি হতে পারে, —যতুভট্ট বিখ্যাতার স্বহস্ত-রচিত।”

এছাড়া আরো নানা জায়গায় নানা উপলক্ষে যতুভট্টের সূখ্যাতি বর্ণনা করে তাঁর প্রতি গভীর শ্রদ্ধা জানিয়ে গেছেন রবীন্দ্রনাথ। তাঁরই স্মৃতিকথা থেকে আমরা আরো জানি, যে, বালক রবীন্দ্রনাথের মধুর গীতকণ্ঠ ওস্তাদ যতুভট্ট খুব পছন্দ করতেন, তাই স্বীয় সংস্কারবদ্ধ পদ্ধতিতে নিয়মমাস্তিক গান শিখিয়ে রবীন্দ্রনাথকেও চেয়েছিলেন তিনি ওস্তাদ তৈরি করতে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁর কাছে সে-ভাবে ধরা দেননি। তবু যতুভট্টের গান যেমন তাঁকে, তেমনি তাঁর দাদা জ্যোতিরিন্দ্রনাথকেও এবং অন্যান্য অগ্রজদের অসম্ভব প্রেরণা জুগিয়েছে— বিশেষত সঙ্গীত-রচনার কাজে। প্রাসঙ্গিকবোধে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্মৃতিকথা থেকে একটি উক্তি এখানে উদ্ধারযোগ্য : “যতুভট্টও হিন্দীগান রচনা করিতেন। তাঁহার গানে সুর-বিজ্ঞানসে যথেষ্ট নিপুণতা এবং একটা মৌলিকতা ছিল। ইহা ব্যতীত তিনি পাখোয়াজের অনেক নূতন নূতন উৎকৃষ্ট বোলও আবিষ্কার করিয়াছিলেন। আমি দেখিয়াছি, কলিকাতায় তখনকার কোন কোন প্রসিদ্ধ পাখোয়াজী তাঁহার নিকট বোল আদায় করিবার জন্য, সত্য-সত্যই তাঁহার চরণে তৈল মর্দন করিত।” যতুভট্টের সময়কার সাধারণ গীতাখীরাও যে কীভাবে সঙ্গীতচর্চার স্বযোগ নিতেন তার ঐতিহাসিক চিত্র কিছুটা ধরা আছে রবীন্দ্রনাথের লেখাতে : “যে-সব ধনীদেব ঘরে বৃত্তিভোগী গায়ক ছিল, তাদের কাছে শিক্ষা পেত কেবল ঘরের লোক নয়,—বাইরের লোকও। বস্তুত এই সকল জায়গা ছিল উচ্চসঙ্গীত শিক্ষার ছোট ছোট কলেজ। বিখ্যাত বাঙালী সঙ্গীত-নাট্যক যতুভট্ট তখন আমাদের জোড়াসাঁকোর বাড়িতে থাকতেন, নানাবিধ লোক আসত তাঁর কাছে শিখতে; কেউ শিখত মৃদঙ্গের বোল, কেউ শিখত রাগ-রাগিণীর আলাপ। এই কলরবমুখর জনসমাগমে

কোথাও কোন নিবেদন ছিল না। বিভাকরে রক্ষা করবার ও ছড়িয়ে দেবার এই ছিল সহজ উপায়”—(রবীন্দ্র রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ২১১)।

যদুভট্ট যেমন উত্তম গায়ক ছিলেন তেমনি ছিলেন একজন গীত-রচয়িতা এবং মার্জিত স্বরকার। অতি উচ্চতরের হিন্দীগান রচনা করেছেন তিনি, এসবের অনেকগুলি প্রকাশ করেছেন সঙ্গীতাচার্য গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের অগ্রজ রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর প্রসিদ্ধ ‘সঙ্গীত-মঞ্জরী’ গ্রন্থে। এছাড়া যদুভট্টের কিছু ধ্রুপদাঙ্গের বাংলা গান ব্রহ্মসঙ্গীত-তালিকাভুক্তাবস্থায় পাওয়া যায়,—যথা : ‘বিপদ-ভয়-বারণ,’ ‘দেখিয়ে হৃদয়-মন্দিরে’ প্রভৃতি। জিপুরার মহারাজ বীরচন্দ্র মণিক্যবাহাদুর ছিলেন যদুভট্টের পবন গুণগ্রাহী, তাঁকে তিনি ‘তানরাজ’ উপাধি দিয়ে সম্মানিত করেন। এবং আগে পঞ্চকোটের রাজ্যব কাছ থেকে যদুভট্ট ‘রত্ননাথ’ উপাধি লাভ করেছিলেন। ‘বঙ্গনাথ’ নামটি তাঁর বচিত হিন্দীগানের অনেক জায়গায় ব্যবহৃত হয়েছে।

কলিকাতা জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে এবং জিপুরা রাজ্যেই যদুভট্টের বসবাস ছিল বেশি। ১৮৮৩ খ্রষ্টাব্দের প্রথমার্ধে, প্রকাশ কয়েক মাস বোগশষায় থেকে মাত্র ৪৩ বৎসর বয়সে এই অসাধারণ প্রতিভাবানুব মৃত্যু হয়।

দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের সকল গানেব ভাণ্ডারী—এই নামেতেই দিনেন্দ্রনাথ সুবিদিত। কেননা, রবীন্দ্রনাথ সাবা জীবনে গান লিখেছেন অল্প এবং সেগুলিতে স্ববও দিয়েছেন নিজে। কিন্তু অনবরত গানে নূতন-নূতন স্বর দেবার পর সেই স্বরগুলি সারাক্ষণ হুবহু মনে ধরে রাখা তাঁর পক্ষে তো সম্ভব ছিল না; তাই তাঁর সঙ্গীতজ্ঞ নাতি দিনেন্দ্রনাথকে সব সময়েই তিনি কাছে কাছে রাখতেন অথবা বলা যায়, দিনেন্দ্রনাথই থাকতেন কবিগুরুর সাথে ছায়ার মত এবং কবির সৃষ্ট যাবতীয় স্বর সঙ্গে সঙ্গে লিখিতভাবে ধবে রাখতেন বলে সেগুলি একমাত্র দিনেন্দ্রনাথেরই জিন্মায় সর্বদা অবিস্মৃত অবিকৃত অবস্থায় পাওয়া যেত।

নূতন যে-কোনো গানের স্বর শোনামাত্র তা নিতুলভাবে কণ্ঠে আয়ত্ত করার ক্ষমতা দিনেন্দ্রনাথের বালাবুধিই প্রবল ছিল। বিশেষতঃ স্বর লিপিবদ্ধ করার কাজে তিনি ছিলেন সুনিপুণ। বাস্তবজ্ঞের সাহায্য না নিয়ে, এমনকি কোনো প্রকারের গুনগুনমাত্র না করেই—যেন ধ্রুপদলিপি অঙ্কনাবনের মত অবলীলায় তিনি দ্রুত স্বরলিপি করতে পারতেন। রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ গানের স্বরলিপি দিনেন্দ্রনাথেরই করা। কবি, নিজের গানের স্বর কখন-

১. সখন তুলে গেলে পর তা আবার শিখে নিভেন দিনেন্দ্রনাথের কাছ থেকেই ;—দিনেন্দ্রনাথ এত বিশ্বস্ত ছিলেন কবিগুরুর,—তার স্বর-সংরক্ষণের ব্যাপারে ।*

দিনেন্দ্রনাথের জন্ম হয় ১২৮১ সালের ২রা পৌষ (ইং ১৮৮২ সালে) । তিনি রবীন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠাগ্রজ ষিভেন্দ্রনাথের পৌত্র ছিলেন । তাঁর পিতার নাম ষিপেন্দ্রনাথ ঠাকুর, মাতার নাম হুশীলা দেবী । গানে হুশীলা দেবীর খুব সুখ্যাতি ছিল । মাতৃভূগের অধিকারী হয়ে দিনেন্দ্রনাথ তিন-চার বছর বয়সেই নির্ভুল স্বরে গান গেয়ে সবাইকে বিস্মিত করতেন । খুব ভাল করে পিয়ানো বাজনা শিখেছিলেন ছোটবেলায় যখন লরেটো কনভেন্টে পড়তেন তখনই । তারপর যথানিয়মে সেন্টজের্ভার্স কলেজে ভর্তি হন । বিলেতেও গিয়েছিলেন ব্যারিষ্টারি পড়তে । কিন্তু সে-দেশেব সঙ্গীতে এত বেশি আকৃষ্ট হয়ে পড়লেন যে, ব্যারিষ্টারি পড়া আর তাঁর ভাল লাগল না । তা ছেড়ে দিয়ে শুরু করলেন নিয়মিত যুরোপীয় সঙ্গীত-চর্চা । অতঃপর দেশে কিয়ে এসে একান্ত সংগোপনে সঙ্গীত নিয়েই চলছিল তাঁর নিভৃত সাধনা । সেদিনের প্রখ্যাত সঙ্গীতবিদ রাধিকা গোস্বামী এবং শ্রামসুন্দর মিশ্রের প্রিয় ছাত্র ছিলেন দিনেন্দ্রনাথ । বিলেতগানেব ষ্টাক্-নোটেশানেও তাঁর দক্ষতা ছিল । মোটের উপর দেশী-বিদেশী উভয় সঙ্গীতে যথেষ্ট পারদর্শী হয়েও তিনি ছিলেন রবীন্দ্রসঙ্গীতের একনিষ্ঠ সাধক তথা পূজারী এবং প্রচারক । সঙ্গীত রচনায় কবিগুরুর যে বিমূর্ত প্রতিভা,—তাকে সর্বসাধারণের গোচবে এনেছেন এই দিনেন্দ্রনাথই । আজ বাংলার ঘরে ঘরে এবং তাব বাইবে সারা ভারতে এমন কি সাগর পারের বিদেশেও যে রবীন্দ্রসঙ্গীতের এত প্রচার—এ সবেব গৌরব দিনেন্দ্রনাথেরই—আর কারে' নয়—একথা রবীন্দ্রনাথ নিজেই জানিয়ে গেছেন দিনেন্দ্রনাথের পঞ্চাশ জন্মোৎসব উপলক্ষে :

“রবির সম্পদ হোতো নিরর্থক, তুমি যদি তা'র

না লইতে আপনাব করি, যদি না দিতে সবাবের ।”

দিনেন্দ্রনাথের গান শেখাবার পদ্ধতি ছিল অনাড়ম্বর ও সাবলীল । শিশু মনোনম্রনের ব্যাপারে কোনো গোড়ামি ছিল না তাঁব—তাইজন্তে গীতপিপাসু-শিক্ষার্থীদেব ভিড়ও হত প্রচুর । কর্মস্থলে, প্রবাসে, ভ্রমণে যখন যেখানে যে-অবস্থায় থাকতেন—সেখানেই গড়ে উঠত তাঁর রবীন্দ্রসঙ্গীতের বিদ্যালয় । গীতাথীদের মাঝখানে বসে সাধারণত খালি গলায়ই গান শেখাতেন তিনি । রবীন্দ্রসঙ্গীতের স্বরের যাবতীয় কার্কাশ নিভের কণ্ঠেতেই প্রকাশ করতেন বলে—শিক্ষার্থীরাও চলিত প্রথাযুযায়ী বাস্তবসঙ্গ-প্রস্তুত বিকল্পধ্বনির দ্বারা কখনো বিভ্রান্ত না-হয়ে, তাঁর কণ্ঠস্বরের পরিচয় সরাসরিভাবে প্রত্যক্ষ করবার সুযোগ পেতেন অক্লেশে । আসলকথা, কোনো যন্ত্র-সঙ্গতের মুখাপেকী ছিলেন না দিনেন্দ্রনাথ—অন্ততঃ গান শেখাবার কালে ।

* এ সম্পর্কীয় আরো বিস্তারিত তথ্য জানাব জন্য রবীন্দ্রগীতিগ্রন্থ-১৮ ভাগ এবং ১৩৭৬ সালের ২৪ পৌষ, শুক্রবারের যুগান্তরে প্রকাশিত “রবীন্দ্রসঙ্গীতের বিতর্কিত স্বর” শীর্ষক লেখা চেষ্টব্য ।

দিনেন্দ্রনাথ ইচ্ছা করলেই বড় রকমের সঙ্গীতজ্ঞ, অভিনেতা এমন কি সাহিত্যিক কবিও হতে পারতেন একজন—অর্থাৎ নিজের নামেই প্রকাশিত হতে পারতেন ; কিন্তু আত্ম-প্রতিষ্ঠালাভে উদাসীন এবং আত্মপ্রচারে তিনি সম্পূর্ণ বিমুগ্ধ ছিলেন। নির্জনে সঙ্গীত-চর্চা আর শুধু রবীন্দ্রনাথের গানের স্ববলিপি-লিখনেব অন্তরালেই লুকিয়ে রাখলেন তাঁর বিরাট প্রতিভাকে সারাজীবন। এই বিষয়ের উপব স্থম্পষ্ট আলোকপাত কবে অনেক বৎসরকাল আগে দিনেন্দ্রনাথের জীবদ্দশায় তাঁর গুণমুগ্ধ ছাত্র শ্রীহৃদীরচন কর লিখেছিলেন : “দিনেন্দ্রনাথ একাধারে বিজ্ঞসঙ্গীতজ্ঞ, মরমীকবি, স্ব-রসজ্ঞ সমালোচক ও দক্ষ অভিনেতা ; —তার উপরও অদ্বুত রকমের দিল-দরিয়া সামাজিক। কিন্তু আত্ম-সংকোচশীল শব্দকবুদ্ভিই তাঁব সব সম্ভাবনাকে বহির্জগতের লোকচক্ষুব নিকট নিশ্চিন্ত কবে দিল—এইটেই আমাদের একমাত্র ও একান্ত দুঃখের বিষয়” —সঙ্গীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা, ১৩৩৭ বৈশাখ)।

সঙ্গীতজ্ঞ দিনেন্দ্রনাথের অভিনয়-নৈপুণ্য প্রসঙ্গে তাঁব পিতৃঘসা ইন্দিবা দেবী চৌধুরাণী বিশেষ ভাবে বলেছেন ‘রবীন্দ্র-স্মৃতি’ গ্রন্থেব ৩১ পৃষ্ঠায় : “সকলেই জানেন,—ববিকাকা, গগণলা আব দ্বিত্ত—ঠাকুববাড়ীব শ্রেষ্ঠ অভিনেতা ছিলেন”। আবার ঐ গ্রন্থেবই ৪১ পৃষ্ঠায় লিখেছেন : “হয় ববিকাকা কিংবা দ্বিত্ত পবিচালনা না করলে কোনো নাটক কবাই আমাদের সার্থক হত না।” বস্তুত দিনেন্দ্রনাথের বহুমুখী প্রতিভাব সম্যক বর্ণনা—^১ কোনো সীমিত ক্ষেত্রে দেওয়া আমাদের পক্ষে সম্ভব নয়। কেবলমাত্র এইটুকু আপাততঃ বলা যায়,—সঙ্গীতসাধক দিনেন্দ্রনাথ দীর্ঘায়ু হলেন না, এ আমাদের দুঃভাগ্য। ১৯৩৫ সালে (১৩৪২ বাং ৫ই শ্রাবণ) মাত্র ৫৩ বৎসব বয়সে সহসা সন্ধ্যাসবোগে দেহত্যাগ করলেন তিনি। কবিগুরু হাবালেন তাঁব নিত্যসহচরকে—সে-কর্ত্তি আমাদেরও নিত্যকালের।

দিনেন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর তাঁর বন্ধু ও ছাত্রদের অনুরোধে এবং পূজনীয় ইন্দিবা দেবীব সাহায্যে ১৩৪৩ সালে ‘দিনেন্দ্র-রচনাবলী’ প্রকাশ করেন তাঁব সহধর্মিনী শ্রদ্ধেয়া কমলা দেবী ঠাকুরাণী। এই গ্রন্থের ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন :

“দিনেন্দ্রনাথের কণ্ঠে আমার গান শুনেছি, কিন্তু কোনোদিন তাব নিজের গান শুনিনি। কখনো-কখনো কোন কবিতায় তাকে স্বব বসাতে অনুরোধ করেছি, কথাতাকে একেবারে অসাধ্য বলে সে উড়িয়ে দিয়েছে। গান নিয়ে যারা তাব সঙ্গে বাবহার করেছে,—তারা জানে স্বরের জ্ঞান তাব ছিল অসামান্য। আমার বিশ্বাস, গান সৃষ্টি করা এবং সেটা প্রচাব করার সম্বন্ধে তার কৃষ্ণার কারণই ছিল তাই। পাছে তাব যোগ্যতা তার আদর্শ পর্যন্ত না পৌছয়, বোধকরি এই ছিল তার আশঙ্কা। কবিতা^২ সম্বন্ধেও সেই একই কথা ; কাব্যরসে তার মত দরদী অল্পই দেখা গেছে।...কবিতা সে যে নিজের লেখে, একথা প্রায় গোপন ছিল বললেই হয়।...আমার মনে হয়,... পাঠকসাধারণের স্বীকৃতির দিকে সে লক্ষ্যই করেনি। চিরজীবন অন্তকেই সে প্রকাশ

করেছে, নিজেকে করেনি। তার চেষ্টা না থাকলে আমার গানের অধিকাংশই বিলুপ্ত হোত। কেননা, নিজের রচনা সম্বন্ধে আমার বিশ্বরণ-শক্তি অসাধারণ। আমার স্বরগুলিকে রক্ষা করা এবং যোগ্য এমনকি অযোগ্য পাঠকেও সমর্পণ করা তার যেন একাগ্র সাধনার বিষয় ছিল। তাতে তার কোনোদিন ক্লান্তি বা ধৈর্য্যচ্যুতি হতে দেখিনি। আমার হৃষ্টিকে নিয়েই সে আপনার হৃষ্টির আনন্দকে সম্পূর্ণ করেছিল। আজ স্পষ্টই অনুভব করছি, তার স্বকীয় রচনাচর্চার বাধা-ই ছিলেম আমি। কিন্তু তাতে তার আনন্দ যে ক্ষুণ্ণ হয়নি, সে-কথা তার অক্লান্ত অধ্যবসায় থেকেই বোকা যায়। আজ এতেই আমি সুখ বোধ করি যে, তার জীবনের একটি প্রধান পরিতৃষ্টির উপকরণ আমিই তাকে জোগাতে পেরেছিলুম।”

দিনেন্দ্রনাথের পরলোকগমনের সংবাদ পেয়ে কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ শান্তিনিকেতন-মন্দিরে যে ভাষণ দেন তারও কতকাংশ এখানে উদ্ধৃত হল :

“প্রথম যখন এখানে [শান্তিনিকেতন] এসেছিলাম, তখন চারিদিক ছিল নীরস মরুভূমি—আমার পিতৃদেব কিছু শালগাছ রোপন করেছিলেন, এ ছাড়া তখন চারিদিকে এমন শ্রামশোভার বিকাশ ছিল না। এই আশ্রমকে আনন্দনিকেতন করবার জন্য তরুলতার শ্রামশোভা যেমন, তেমনি প্রয়োজন ছিল সঙ্গীতের, উৎসবের। সেই আনন্দ উপচার সংগ্রহের প্রচেষ্টায় আমার প্রধান সহায় ছিলেন দিনেন্দ্র।... আমি যে সময়ে এখানে এসেছিলাম, তখন আমি ছিলাম ক্লান্ত, আমার বয়স তখন অধিক হয়েছে—প্রথমে যা পেরেছি, শেষে তা-ও পারিনি। আমার কবি প্রকৃতিতে আমি যে গান করেছি, সেই গানের বাহন ছিলেন দিনেন্দ্র।... দিনেন্দ্রের দান এই যে আনন্দের রূপ, এ তে যাবার নয়—যতদিন ছাত্রদের সঙ্গীতে এখানকার শালবন প্রতিধ্বনিত হবে, বর্ষে বর্ষে নানা উপলক্ষে উৎসবের আয়োজন চলবে, ততদিন তাঁর স্মৃতি বিলুপ্ত হতে পারবে না, ততদিন তিনি আশ্রমকে অধিগত করে থাকবেন, আশ্রমের ইতিহাসে তাঁর কথা ভুলবার নয়। এখানকার সমস্ত উৎসবের ভার দিনেন্দ্র নিয়েছিলেন, অক্লান্ত ছিল তাঁর উৎসাহ। তাঁর কাছে প্রার্থনা করে কেউ নিরাশ হয়নি—গান শিখতে অক্ষম হলেও তিনি ঔদাৰ্য্য দেখিয়েছেন—এই ঔদাৰ্য্য না থাকলে এখানকার হৃষ্টি সম্পূর্ণ হত না। সেই হৃষ্টির মতোই তিনি উপস্থিত থাকবেন।—প্রতিদিন বৈতালিকে যে রসমাধুর্য আশ্রমবাসীর চিত্তকে পুণ্যধারায় অভিষিক্ত করে,—সেই উৎসকে উৎসারিত করতে তিনি প্রধান সহায় ছিলেন। এই কথা স্মরণ করে তাঁকে সেই অর্ঘ্য দান করি,—যে-অর্ঘ্য তাঁর প্রাণ্য।”

পরিশিষ্ট

বিশেষ দ্রষ্টব্য

এই গ্রন্থের ৪১ পৃষ্ঠায় ৪র্থ লাইনে ভুলক্রমে ছাপা হয়েছে :

দেব—এমনতর কথা আকাশের সূর্যদেবও কি কখনও...ইত্যাদি।

কিন্তু এর সংশোধিত রূপ হবে :

পৃথিবীকে আলো দেব—এমনতর কথা আকাশের সূর্যদেবও কি কখন

সংশোধন করতে পারেন ? **বক্তব্য:** এ-সব প্রশ্নের সঙ্গতর পাওয়া বড় দর

রবীন্দ্রসঙ্গীতে রাগরাগিণী এবং তালের নাম-নির্দেশ প্রসঙ্গ

গায়কদের ভিতরে এমন অনেক আছেন কোনো একটা গান শুরু করবার পূর্বাঙ্কে এর তাল ও রাগিণীর নামটি স্থনির্দিষ্টরূপে জেনে নিতে না পারলে অন্তরে দারুণ আক্ষেপ বোধ করেন তাঁরা। তাঁদের কথা মনে করে শাস্ত্রীয় রাগরাগিণীর সঙ্গে মিলিয়ে-মিলিয়ে রবীন্দ্রনাথের সমুদয় গানের একটা তালিকা প্রণয়নের সংকল্প নিয়েছিলাম বহুকাল আগে ১৯৩৫ সালে দিল্লীতে কোনো এক রসিক ওস্তাদ সঙ্গীতজ্ঞের সঙ্গশুণে। ১৯৩৬ সালের মার্চ মাসে পূজনীয় গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ যখন সদলে এলেন দিল্লী—তখন তাঁকে এই সংকল্পের কথা জানিয়ে উৎসাহ পেয়েছিলাম মনে পড়ে*। কিন্তু দীর্ঘস্থায়ীতাবশতঃ কাজটি বাস্তবে রূপান্তরিত হল না। আর হয়ত হবেও না,—যেমন করে ভেবেছিলাম ঠিক তেমন করে। কারণ সেই সঙ্গ, সেই উত্তম, সেই পরিবেশ, সেই দিন এখন আর নেই—শতচেষ্টাতেও আবার কিরে পাওয়া অসম্ভব। অথচ এমনতর এক-তালিকার প্রয়োজনীয়তা ও প্রকাশযোগ্যতা সর্বকালে অনস্বীকার্য। তাই অগত্যা পূর্বেকার বড়ো পরিকল্পনার বদলে অধুনা, রবীন্দ্রসঙ্গীতেরই প্রকাশিত গ্রন্থসমূহের সহায়তায় অর্থাৎ কেবলমাত্র তন্ত্র (কতক স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক, কতক বা অন্ত্র বিশেষজ্ঞদের দ্বারা) নির্দেশিত রাগরাগিণী এবং তালের নাম নিয়ে, মোটামুটিভাবে, যে একটি কর্দ দাঁড় করাতে পেরেছি তা-ই এখানে সংযোজিত করে দিলাম। যদি কোঁতুহলী পাঠক-পাঠিকাদের কাজে লাগে তাহলে নিজস্ব সার্থক বোধ করব। তবে তাঁদের প্রতি বিশেষ অনুরোধ,—“গানের কাগজে রাগরাগিণীর নাম-নির্দেশ না থাকাই ভালো। নামের মধ্যে তর্কের হেতু থাকে, রূপের মধ্যে না। কোন্ রাগিণী গাওয়া হচ্ছে বলবার কোনো দরকার নেই;—কী গাওয়া হচ্ছে সেইটেই মুখ্য কথা।”—কবিগুরুর এই উক্তির তাৎপর্য সর্বক্ষণ স্মরণে রেখে যেন তাঁরা এই তালিকাটি ব্যবহার করেন। এ-ছাড়া বাক্যমাণ প্রসঙ্গেই তাঁদের জ্ঞাতার্থে আরো কিছু নিবেদন এই :

- (১) আলোচ্য তালিকায় রাগরাগিণীর নামগুলি কিঞ্চিৎ বৃহত্তর হরকে মুদ্রিত হল।
- (২) শ্রেণীভুক্ত গানের নামের পাশাপাশি তাল ও প্রকাশস্থানের (অর্থাৎ যে-সব গ্রন্থ থেকে এগুলি প্রধানত সংকলিত, তাদের) নাম যথানিয়মে স্তম্ভ-বিভাগ করে দেখানো হয়েছে—অবশ্য সংক্ষিপ্ত আকারে কতিপয় সাংকেতিক চিহ্নের মাধ্যমে।

(৩) কোন-কোন গানের স্বরলিপি একই রকমের থাক। সবেও, ভিন্ন-ভিন্ন গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করে এদের রাগরাগিণী ও তালের নাম-নির্দেশ করাকালীন ভিন্ন-ভিন্ন জ্ঞানলব্ধ কৃতি সম্পাদক-কর্তৃক সমন্বয়-সমন্বয় পূর্বসূরী-কৃত নামগুলিরই উপর যে পার্থক্য রচিত হয়েছে—

* পূজনীয় গুরুদেবের গান নিয়ে তাঁর সঙ্গে বর্তমান লেখকের তাৎকালিক আলোচনার কিছু-কিছু অংশ ১৯৩৮, ১৯৭০ সালের ‘হরছন্দা’ মাসিক পত্রিকায় “রবীন্দ্রগীতস্থিতি” নামে প্রকাশিত রচনাগুলিতে পাওয়া যাবে। •

তাও এই তালিকায় বিশেষভাবে লক্ষ্যীয়; অর্থাৎ কবিগুরু যে বলেছিলেন : “নামের সত্যতা দশের মধ্যে,—সেই দশের মধ্যে মতের মিল না-ও থাকতে পারে”—(রচনাবলী-১৪শ খণ্ড, পৃ ১৭২), তাঁর এ-কথারও যথার্থ তাৎপৰ্য পাঠকেরা এরই মাধ্যমে উপলব্ধি করার সুযোগ পেতে পারেন।

(৪) “প্রকাশনুজ্ঞ” স্তম্ভে সাক্ষেপিক চিহ্নেব দ্বারা নামোল্লিখিত গ্রন্থগুলির পূর্ণ পরিচয় :

স্ব-বি = স্বরবিতান : বিশ্বভারতী প্রকাশিত স্বরলিপি-পুস্তিকামালা।

স্ব-গী-মা কিংবা গী-মা = স্বরলিপি-গীতি-মালা : জ্যোতিবিন্দুনাথ ঠাকুর-কৃত।

ব্র-স্ব = ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি : প্রণেতা কালীচরণ সেন।

শ-গা = শতগান : সবলাদেবী-রচিত স্বরলিপি-গ্রন্থ।

স-গী = সংগীত-গীতাঞ্জলি : ভীমবাও শাস্ত্রী-কৃত দেবনাগরী অক্ষরে স্বরলিপি-গ্রন্থ।

গী-লি = গীতলিপি : হরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়-কৃত স্বরলিপি পুস্তক।

র-স = রবীন্দ্রসঙ্গীত : শান্তিদেব ঘোষ প্রণীত।

গীতপ্রী : সাহানা দেবী এবং দিলীপকুমার রায় প্রণীত স্বরলিপিগ্রন্থ।

রবিচ্ছায়া : রবীন্দ্রনাথের সর্বপ্রথম প্রকাশিত গানেব বই।

শারদোৎসব : রবীন্দ্রনাথের ‘কাব্যগ্রন্থ’ ৮ম খণ্ডের অন্তর্গত (প্রকাশ ১৯১৬)।

(৫) এই তালিকায় তারকা (*) চিহ্নিত গানগুলির স্বর কবির স্ব দত্ত নয় বলে জানা যায়। এ সম্পর্কীয় অধিকতর তথ্য সংশ্লিষ্ট ‘প্রকাশনুজ্ঞে’ দ্রষ্টব্য।

রাগরাগিণী এবং তালের নাম-নির্দেশিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের তালিকা

গান	তাল	প্রকাশনুজ্ঞ	গান	তাল	প্রকাশনুজ্ঞ
অহং			আড়ানা		
চল্ চল্ তাই। কাহারবা ॥		স্ব বি ২১	আজি মম জীবনে। তেতালা ॥	স্ব-বি ২৪	
আলাইয়া			নিত্যসত্যে চিন্তন। ঝাঁপতাল ॥	„	
আমার নয়ন। একতাল ॥		শারদোৎসব	বাণী তব ধায়। চৌতাল ॥	„	
ওই পোহাইল। ত্রিতাল ॥		স্ব-বি ২৪	মন্দিরে মম কে। একতাল ॥	স্ব-বি ৪	
কে রে ঐ ডাকিছে। ধামার ॥		„ ২৫	সকলগৰ্ব দূরকরি দিব। ঐ ॥	„ ২৩	
তোমারেই করিয়াছি। ঝাঁপতাল ॥		„ ২৩	আশাবরী		
বসে আছি হে। একতাল ॥		„ ২৫	অনেক দিয়েছ নাথ। কাওয়ালি ॥	স্ব-বি ৪	
সংসারেতে চারিধার। আড়ঠকা ॥		„ ৮	এখনো আঁধার। চৌতাল ॥	„ ৮	
বাই বাই, ছেড়ে দাও। দাদরা ॥		„ ৩৫	তব অমল পরশ। ত্রিতাল ॥	„ ২৬	

দীর্ঘ জীবন পথ । ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৮
*না সজ্জনী, না । কাওয়ালি ॥ গী-মা ১
বিমল আনন্দে । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৪৫
মনোমোহন, গহন । ঝাঁপতাল ॥ ঐ ২৭

আশাবরী (মিশ্র)

আমি কেমন করিয়া । ১ তাল ॥ স্ব-বি ২৪
আমি স্বপনে রয়েছি । দাদরা ॥ ঐ ৩৫
কী দিব তোমায় । ত্রিতাল ॥ ঐ ৪৫

আসোয়াসি টোড়ি

দিন ত চলি গেল । তে ৬ট ॥ রবিচ্ছায়া

আশা-ভৈরবী

বরষ ধরা-মাঝে শান্তিব । ঠুংরি ॥ ব্র-স্ব ৬
বরষ ধরা-মাঝে । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২৬
মিটল সব ক্ষুধা । ঠুংরি ॥ ব্র-স্ব ৩
মিটল সব ক্ষুধা । কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ২৩

আনন্দ-ভৈরবী

এসহে গৃহদেবতা । কাওয়ালি ॥ ব্র-স্ব ১
এসহে গৃহদেবতা । কাহারবা ॥ স্ব-বি ২৭

ইমন

আজ বারি ঝরে ঝরঝর । তেওরা ॥ সং-গী
এ মোহ আবরণ । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৮
এখনো তারে চোখে । কাওয়ালি ॥ গী-মা ২
বঁধুয়া, অসময়ে কেন । ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ১
বিপদে মোরে রক্ষা কর । অম্পক ॥ ঐ ২৫
শক্তিরূপ হের তাঁর । চৌতাল ॥ স্ব-বি ২১
সবার মাঝাবে । একতাল ॥ ঐ ২৭
আর নাইরে বেলা । দাদরা ॥ সং-গী

ইমনী

পাদপ্রাক্তে রাধ । একতাল ॥ স্ব-বি ২৬

ইমন-কল্যাণ

আমারুমাথা নত করে । তেওরা ॥ সং-গী

আবাচসঙ্কা বনিয়ে এল । ১ তাল ॥ সং-গী
এই করেছ ভালো । একতাল ॥ সং-গী
এখনো তারে... । কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৩২
কবে আমি বাহির হলেম । তেওরা ॥ সং-গী
কে গো অন্তরতর সে । একতাল ॥ সং-গী
জগৎজুড়ে উদারহরে । তেওরা ॥ „
তুমি সন্ধ্যারমেঘমালা । ২ তাল ॥ স্ব-বি ১০
তোমারি রাগিণী । তেওরা ॥ ঐ ৪
হৃথের বেশে এসেছ । ঝাঁপতাল ॥ „ ২৫
পূর্ণআনন্দ পূর্ণ মঙ্গল । চৌতাল ॥ „ ২২
বনে বনে সব মিলে । কার্কা ॥ „ ২১
বাজে বাজে রম্যবীণা । তেওরা ॥ „ ২৭
মহাবিশ্বে মহাকাশে । তেওরা ॥ „ ৪
যাঃ পাও তাই লও । তেওরা ॥ „ ৩২
শীতল তব পদছায়া । একতাল ॥ „ ২৩
শোন তাঁর স্ববাবণী । চৌতাল ॥ „ ২৭
সংসারে তুমি বাসিলে । ঝাঁপতাল ॥ „ ৪
সংসারে কোন ভয় । আড়ারৌতাল ॥ „ ২৫
সত্যমঙ্গল প্রেমময় তুমি । তেওরা ॥ „ ২৩
হৃদয় বটে তব অঙ্গদখানি । ধুমালী ॥ সং-গী
হৃদয় বহে আনন্দ । হুরফাক ॥ স্ব-বি ২৩
হৃদয় হৃদিরঞ্জন তুমি । একতাল ॥ ঐ ১০
হৃদয়শশী হৃদিগগনে । একতাল ॥ ঐ ৪
হে মোব দেবতা । একতাল ॥ সং-গী

ইমন-ভূপালী

তোমাব কথা হেথা । একতাল ॥ স্ব-বি ৪
ভুবনেশ্বর হে । একতাল ॥ ঐ ২৪
মধুর মধুর-ধ্বনি বাজে । কার্কা ॥ ঐ ১০
স্বখে থাক আর । একতাল ॥ ঐ ৮

কর্ণাটি-খামাজ

আজি শুভদিনে । তালকৈর্তা ॥ স্ব-বি ৪৫

কর্ণাটি কিব্বিটি

বড় আশা করে। কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৮

কাফি

আছ অন্তরে চিরদিন। চৌতাল ॥ স্ব-বি ২২

আহা কেমনে বধিল। আড়ঠেকা ॥ „ ২১

এ ভালবাসার। আড়ঠেকা ॥ রবিচ্ছায়া

তারো তারো হরি। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২৫

তুই রে বসন্তসমীরণ। ঝাঁপতাল ॥ „ ২০

প্রতিদিন আমি। ঝাঁপতাল ॥ „ ২৪

মম ঘোঁষননিফুঞ্জে। একতাল ॥ „ ১০

মাঝেমাঝে তব দেখা। একতাল ॥ „ ২৩

যে কেহ মোরে দিয়েছ। তেওরা ॥ „ ২২

শূন্যহাতে কিরি হে। হুবকাজা ॥ „ ৪

ভালবেসে যদি। কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

কাফিসিদ্ধু

প্রেমানন্দে বাধ। একতাল ॥ স্ব-বি ২৩

যদি তোমার দেখা। একতাল ॥ গী-লি ১

শূন্যপ্রাণ কাঁদে সদা। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

কামোদ

অমৃতের সাগরে। ধামার ॥ স্ব-বি ৩৬

আমি বহু বাসনায়। একতাল ॥ স-গী

যতবার আলো জ্বালাতে। একতাল ॥ ঐ

কানাড়া

আমার পরান লয়ে। মধ্যমান ॥ স্ব-বি ১০

জগতে তুমি রাজ। চৌতাল ॥ „ ৬

হে মহাপ্রবলবলী। চৌতাল ॥ „ ২৭

কানাড়া (মিশ্র)

আমার পরান লয়ে। চিমাতেতাল ॥ গী-মা ২

এবার নীরব করে দাও হে। ঐ ॥ স-গী

কী গাব আমি। একতাল ॥ স্ব-বি ৪

কী রাগিনী বাজালে। একতাল ॥ „ ১০

ঘোরা রজনী। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

রাজরাজেন্দ্র। ঝাঁপতাল ॥ শারদোৎসব

সকল হৃদয় দিয়ে। চিমাতেতাল ॥ গী-মা ২

হেরি অহবহ। চৌতাল ॥ স-গী

কাফি-কানাড়া

বেঁধেছ প্রেমের। তেতাল ॥ স্ব-বি ২৩

মলিন মুখে ফুটক হাসি। তেওরা ॥ ঐ ১

কাল্যাণ্ডা

ইচ্ছা যবে হবে। কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ২৬

ভালবাসিলে যদি। একতাল ॥ ঐ ২০

কাল্যাণ্ডা (মিশ্র)

আমবা বেঁধেছি কাশেব। দাদরা ॥ স-গী

এতফুল কে কোটালে। দাদরা ॥ স্ব-বি ৩৫

কত কথা তারে। কাহারবা ॥ স্ব-গী-মা ৪

কেন ধরে রাখা। একতাল ॥ স্ব-বি ১০

পেয়েছি ছুটি বিদায় দেখ। রাম্পক ॥ স-গী

যাত্রী আমি ওবে। দাদরা ॥ স-গী

কাল্যাণ্ডা-সোহিনী

দেখে, যা দেখে। একতাল ॥ স্ব-গী মা ১

কীর্তনের সুর

আমারে কে নিবি। দাদরা ॥ স্ব-বি ২৮

আমি জেনে শুনে তবু। দাদরা ॥ „ ২৪

আমি সংসারে মন। একতাল ॥ „ ২৭

একবার তোরা মা বলিয়া ডাক... র-স

ঐ আসনতলের। ধুমালী ॥ স-গী

„ „ । ঠুংরি ॥ গী-লি ১

„ „ । কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৩৭

ওগো এত প্রেম আশা র-স

ওহে জীবনবল্লভ। একতাল ॥ স্ব-বি ৪

„ „ । জপতাল ॥ গীতত্রী

খাঁচার পাখি ছিল..... র-স

চাহিনা স্নেহে থাকিতে । একতাল ॥ র-স
তবু মনে রেখে । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ২
তোমার গোপন কথাটি ।... র-স
প্রভু আজি তোমার । ধুমালী ॥ স-গী
বড় বেদনার মত ।... ব-স
বাঁচান বাঁচি, মারেন মরি । দাদরা ॥ স-গী
তালোবেসে সখী । ... র-স
মাঝে মাঝে তব দেখা । দাদরা ॥ স্ব-বি ২৩
হরি তোমায় ডাকি । ” ॥ ঐ ৪৫

কেদার

আমার বিচার তুমি । তেওরা ॥ স্ব-বি ২৬
জানি জানি... কাওয়ালি ॥ গী-লি ১
ডাকে গারবার । জিতাল ॥ স্ব-বি ৩৬
তুমি ধন্ত ধন্ত হে । বাঁপতাল ॥ ” ৪
প্রভু আমার প্রিয় । একতাল ॥ ” ৩৩
যোগীহে কে তুমি । ” ॥ স্ব-গী-মা ৪
স্বরূপ তোমার । হুরকাতা ॥ স্ব-বি ২৭
হৃদি মন্দির ধারে । ধামার ॥ ” ২৩
আজি কোন্ ধন । চৌতাল ॥ ” ২২
যাদের চাহিয়া । একতাল ॥ ” ৪

কুকব

কোথায় তুমি । বাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৫

খটু

আঁধার রজনী পোহাল । একতাল ॥ স্ব-বি ৮
আমার যাবার সময় । ” ॥ ” ২০
পেয়েছি অভয় পদ । বাঁপতাল ॥ ” ২৩
বলিগো সজনী । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ১
সদা থাক আনন্দে । বাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৪
কী দোষ করেছি (মিথ্র) ” ॥ ঐ ২২

খামাজ

আজি যত তাঁরা । কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ২২

আমা তরে অকারণে । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৯
আমারে করো । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ২
আমারে করো । দাদরা ॥ স্ব-বি ১০
আমি কিরবন । কাশ্মীরি খেমটা ॥ ” ৯
ও গান গাসনে । একতাল ॥ ৩৫
ওই আঁধি-রে । বাঁপতাল ॥ ২৮
ওলো রেখে দে । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ২
চিত্ত পিপাসিত রে । বাঁপতাল ॥ স্ব-বি ১০
চিরবন্ধু চিরনির্ভর । ষষ্ঠীতাল ॥ ” ২৭
ডাকিছ কে তুমি । ধামার ॥ ” ২২
তোমারি গেহে । একতাল ॥ ” ৪
বনে এমন ফুল । আড়খেমটা ॥ ” ২০
রহি-রহি আনন্দ । জিতাল ॥ ” ২৭
রূপসাগরে ডুব দিয়েছি । ধুমালী ॥ স-গী
সে যে পাশে এসে । তেওরা ॥ ঐ
হাসিবে কী । কাশ্মীরি খেমটা ॥ স্ব-বি ৯
*হৃদয়ের মণি । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ১

খামাজ-বাহার

আজি বসন্ত জাগ্রত ধারে । তাল-৩ স-গী
গারা

কী ঘোর নিশীথ । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৯

গাঙ্কারী

নিশদিন মোর । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৭

গৌড়

তুমি জাগিছ কে । চৌতাল ॥ স্ব-বি ২৬
হে নিখিলভার । বাঁপতাল ॥ ঐ ৩৬

গৌড়-সারং

আঁধার শাখা । বাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২০
তরুতলে ছিন্নবৃন্ত । ঐ ॥ স্ব-বি ২০
দুখের কথা তোমায় । একতাল ॥ ” ৪
পেয়েছি সন্ধান তব । চৌতাল ॥ ” ২৪

*সখা, সাধিতে। খেমটা ॥ স্ব-গী-মা ৩
সখা, সাধিতে সাধাতে। দাদরা ॥ স্ব-বি ৩?
সেই যদি, সেই। ঝাঁপতাল ॥ রবিচ্ছায়া

গৌড়-মল্লার

আজি শ্রাবণ ঘন। বাল্মকি ॥ গী-লি ৩
*গেলগো, ফিরিলনা। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৩২
তোমার দেখা পাব বলে। ঐ ॥ ঐ ২৬

গৌরী

আমি নিশিদিন। তালক্ষেত্ৰ ॥ স্ব-বি ২৮

গৌরী-পূর্বী

ঘাটে বসে আছি। একতাল ॥ স্ব-বি ৪

গুর্জরি-টৌড়ি

নব আনন্দে জাগ। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২৪
প্রভাতেবিমলআনন্দে। চৌতাল ॥ „ ২৩
সকলি ফুরাইল। ত্রিতাল ॥ „ ৩২

গুণকলি

জননী তোমাব। নবপঞ্চতাল ॥ স-গী

ছান্নানট

আয় তবে সহচরি। কাওয়ালি ॥ গী-মা ১
ছিছি, সখা। ঝাঁপতাল ॥ রবিচ্ছায়া
তোমারি সেবক। চৌতাল ॥ স্ব-বি ৪
ভক্তহৃদিবিকাশ। সুরকান্ত ॥ স্ব-বি ৪
যদি বারণ কব। কাওয়ালি ॥ „ ১০
সীমার মাঝে অসীম। একতাল ॥ „ ৩৭
হে সখা মম হৃদয়ে। ঐ ॥ „ ৪
নেহাব লো সহচরি। ত্রিতাল ॥ „ ২১

ছান্নানট (মিশ্র)

অন্ন লইয়া থাকি। একতাল ॥ স্ব-বি ৪
আমার মন তুমি। ঝাঁপতাল ॥ ঐ ২২
একটি নমস্কারে প্রভু। একতাল ॥ স-গী
কতবার ভেবেছিহু। ঐ ॥ স্ব-বি ৩৫

কেন গো সে। একতাল ॥ স্ব-বি ৩৫

জন্ন জন্নস্তী

এতদিন পরে সখি। কাওয়ালি ॥ রবিচ্ছায়া
কাছে তার যাই। কাহাববা ॥ স্ব-বি ২০
জল এনে দে-বে। ঝাঁপতাল ॥ ঐ ২১
জীবন যখন শুকায় যায়। তাল-১ ॥ স-গী
দেখাতে পাবিনে। ঝাঁপতাল ॥ গী-মা ৪
সখি আর কতদিন। „ ॥ রবিচ্ছায়া
সাধের কাননে মোব। „ ॥ „

তোমারি তবে মা' একতাল ॥ শ-গা
তাই তোমাব আনন্দ। দাদবা ॥ স-গী
তাবে দেখাতে পাবিনে। ঝাঁপতাল ॥ শ-গা
তুমি বন্ধু (মিশ্র)। একতাল ॥ স্ব-বি ৪

জংলা

গ্রামছাড়া ঐ। কাহাববা ॥ স্ব-বি ৯
দাওহে আমার ভয়। ধুমালী ॥ স-গী
শবতে আজ কোন আতিথি। তেওবা ॥ ঐ

প্রেমেব ফাঁদপাতা। তেওবা ॥ স্ব-গী-মা ২

জিলক্ বারোয়*

প্রতিদিন তবগাথা। সুরকান্ত ॥ ব্র-স্ব ৩

ঝি*ঝিট

ওগো এত প্রেম। একতাল ॥ স্ব-বি ১০
গহনকুসুমকুঞ্জ মাঝে। „ ॥ স্ব-গী মা ৪
তোমাবি মধুর রূপে। চৌতাল ॥ স্ব-বি ২২
শাস্ত হ'রে মম চিত্ত। ঠুঁবি ॥ ঐ ৪

ঝি*ঝিট (মিশ্র)

একি সত্য। দাদরা ॥ স্ব-বি ৩৫
একবার তোরা মা। ১ তাল ॥ ব্র-স্ব ২
ওরে শিকল। চিমেতেতাল ॥ স্ব-বি ৯
কিছুতেই হলনা। আড়ঠেকা ॥ ঐ ৩৫

চাহিনা হৃদে থাকিতে । ১ তাল ॥ স্ব-বি ৮
 ধায় যেন মোর সকল । রূপক ॥ স-গী
 বঁধু মিছেরাগ করনা । ১-তাল ॥ স্ব-বি ৩২
 বা হারিয়ে যায় । একতাল ॥ স-গী
 হৃদে আছি সখা । একতাল ॥ গী-মা ৪

ঝিঁঝিট-খামাজ

আমি চিনি গো । আড়ধেমটা ॥ স্ব-গী-মা ২
 আরো আবাত সহবে । যৎ ॥ স-গী
 সকলি ফুরাল । একতাল ॥ স্ব-বি ২৯

টোড়ি

দুঃখ দিয়েছ । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৮
 ভব কোলাহল । চিমেতেতাল ॥ ঐ

টোড়ি (মিশ্র)

অমন আড়াল দিয়ে । দাদরা ॥ গী-লি ৩
 আজি এনেছে । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৪৫
 আবার এরা ঘিরেছে । „ ॥ স-গী
 গাও বোণা । একতাল ॥ স্ব-বি ৪
 নিশার স্বপন ছুটলরে । দাদরা ॥ „ ৩৮
 প্রেমপ্রাণেগানে । নবতাল ॥ স্ব-বি ৩৬

টোড়ি ভৈরবী

অম্বি ভুবনমনোমোহিনী । কাওয়ালি ॥ শ-গা
 উড়িয়ে ধ্বজা । কাহারবা ॥ স্ব-বি ৩৭

তিলোক কামোদ

আমার এইপথ চাওয়াজে । দাদরা ॥ স-গী
 মধুররূপে বিরাজ হে । কাঁপতাল । স্ব-বি ৪
 মহানন্দে হের গো । তেওরা ॥ স্ব-বি ৪
 শাস্তি কর বরিশণ । সুরকাক্তা ॥ স্ব-বি ৪

দেওগিরি

দেবায়িদ্বেব মহাদেব । সুরকাক্ত ॥ স্ব-বি ২৩

দেওগিরি রিলাওল

সবে আনন্দ । আড়ার্চোতাল ॥ স্ব-বি ২৪

দেশ

অনিমেঘআঁধি । আড়ার্চোতাল ॥ স্ব-বি ২৫
 আমার এ ঘরে । ত্রিতাল ॥ „ ২৬
 আজি মোর ঘারে । পঞ্চম
 সোওয়ালি দীর্ঘমাত্রা ॥ স্ব-বি ৩৫
 কোথায় আলো । রূপক ॥ স-গী
 গরব মম হরেছ প্রভু । ধামার ॥ স্ব-বি ২২
 জাগ জাগ রে । তেওরা ॥ „ ৩৬
 তুমি ছেড়ে দিলে । একতাল ॥ „ ৮
 * দে লো সখি । কাওয়ালি ॥ গী-মা ১

* দাঁড়াও মাথা ষাও । ত্রিতাল ॥ „
 না না কাজ নেই । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২৯
 প্রভু খেলেছি অনেক । একতাল ॥ „ ২২
 প্রাণ নিয়ে ত । ধেমটা ॥ „ ২৯
 ভাসিয়ে দে তরী । ত্রিতাল ॥ „ ৩৫
 সে আসে ধীরে । দাদরা ॥ „ ১০
 হায় কে দিবে । ত্রিতাল ॥ „ ২৩
 আমি একলা (মিশ্র) । দাদরা ॥ „ ২৮

দেশকার

কামনা কর একান্তে । চোতাল ॥ স্ব-বি ২৫

দেশকার (মিশ্র)

আজ ধানের ক্ষেতে । ধুমালী ॥ স-গী
 এই যে তোমার প্রেম । দাদরা ॥ „

দেশ খামাজ

তোমায় বতনে । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৪
 ওকি কথা বল । কাওয়ালি ॥ গী-মা ১

দেশ মল্লার

এমন দিনে তারে । রূপক ॥ স্ব-গী-মা ২

দেশ সিদ্ধ

আমার যা আছে । একতাল ॥ স্ব-বি ৮

দেশী টোড়ি

তবে কি কিরিব। ডিমতেভালা ॥ স্ব-বি ৮

দীপক পঞ্চম

প্রথম আদি ভব। সুরকাতা ॥ স্ব-বি ৩৬

ধুন

অন্ধজনে দেহ আলো। ঠুংরি ॥ ব্র স্ব ১
দিবানিধি কবিতা। জিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

নট

মন জানে, মনো। চোঁতাল ॥ স্ব বি ৩৫

নট নারায়ণ

শোকতাপ গেল। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২১

নট মল্লার

আমারে তুমি অশেষ। বন্দক ॥ স গী
আমারে যদি জাগালে। ঐ ॥ স-গী
এস হে এস সজল। কাঁপতাল ॥ ঐ
চিরদ্বিবেস নব। চোঁতাল ॥ স্ব-বি ২২
মোরে বারেবারে। একতাল ॥ „ ২৪
স্বধীন নিশিদিন। কাওয়ালি ॥ „ ৮

নট হাছীর

সাজাব তোমারে। ধামাব ॥ স্ব-বি ৩৫

নাচারি টোড়ি

নূতন প্রাণ দাও। ধামার ॥ স্ব-বি ৪

নারায়ণী কানাতা

স্বধাঙ্গার তীরে। ধামার ॥ স্ব-বি ৪

পরজ

তব প্রেম স্থা। জিতাল ॥ স্ব বি ২৬
ডাক মোরে আজি। কাওয়ালি ॥ „ ৪
হৃদয়ে তোমার দহা। জিতাল ॥ „ ৩৬

পরজ বসন্ত

আজি গন্ধবিধুর স্মরণে। তাল ৩ ॥ স-গী
আমি হেখায় থাকি শুধ। তেওরা ॥ ..

গভীর রজনী নামিল। রূপকড়া ॥ স্ব-বি ৪
না বলে বেও না। দাদরা ॥ „ ৯

পিলু

ও কেন ভালবাস। খেমটা ॥ স্ব-গী-মা ১
এসেছি গো এসেছি। খেমটা ॥ গী-মা ২
গোলাপফুল। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২০
বল গোলাপ, মোরে। খেমটা ॥ „
হা কে বলে দেবে। জিতাল ॥ „

পিলু মিশ্র)

এখনো ঘোব ভাঙ্গে না। দাদরা ॥ স-গী
বুঝেছি বুঝেছি। আড়ঠেকা ॥ স্ব বি ২০
ভাল যদি বাস। কাপতাল ॥ „ ৩৫

পিলু বারোয়ান

এই মলিন বস্ত্র। একতাল ॥ স গী
এবা পরকে আপন। খেমটা ॥ স্ব-বি ২৮
কখন বসন্ত গেল। আড়ঠেকা ॥ „ ৩২
কী সুর বাজে। কাওয়ালি ॥ „ ৩৬
তব সিংহাসনের আসন। দাদরা ॥ স-গী
পুল ফুটে। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৩৬
মান অভিমান। খেমটা ॥ „ ৯
তুমি কোন। আড়খেমটা ॥ „ ১০

পূর্বী

আজি এ আনন্দ। তেওরা ॥ স্ব-বি ২৫
তোমা লাগি নাথ। চোঁতাল ॥ „ ২২
নিভৃত প্রাণের। একতাল ॥ „ ৩৮
বর্ষ ঐ গেল। আড়াঠেকা ॥ „ ২৭
বীণা বাজাও হে। ধামাব ॥ „ ২৫
বেলা গেল। একতাল ॥ „ ১০
শ্রান্ত কেন ওহে। কাওয়ালি ॥ „ ৪

পূর্বী ' মিশ্র)

আর নাইরে বেলা। দাদরা ॥ গী-লি ৩

মরি লো মরি । দাদরা ॥ স্ব-বি ২০

পূর্বী কল্যাণী

নিভৃতপ্রাণের । তিস্রাজিতরূপক ॥ স-গী

পূর্ণ ষড়্জ রাগিনী

এ কী লাভণ্যে । একতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

প্রভাতী

যদি জোটে রোজ । ১ তাল ॥ স্ব-বি ২৮

যাওরে অনন্তধামে । ঝাঁপতাল ॥ „ ৮

হে মোর চিত্ত পুণ্যতীর্থে । দাদরা ॥ স-গী

বড়হংস সারঙ্গ

তাঁরে আরতি করে । চৌতাল ॥ স্ব-বি ২২

ভুবন হইতে । একতাল ॥ ব্র-স্ব ৩

বীরোরী

সখি, ঐ বুঝি বাশি । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ১৮

এই মলিনবস্ত্র । একতাল ॥ „ ৩৭

প্রতিদিন তবগাথা । সুরফাঁক ॥ „ ২৩

মা আমি তোর । আড়ঠেকা ॥ „ ২০

বাউলের সুর

আজ ধানের ক্ষেতে ।... শারদোৎসব

আমরা বসব । দাদরা ॥ স্ব-বি ১

আমার নাইবা হল । „ ॥ স্ব-বি ১০

আমারে পাড়ায় পাড়ায় । „ ॥ স্ব-বি ১

আলো আমার আলো । „ ॥ স-গী

ওর মানের এ-বাধ । খেমটা ॥ স্ব-বি ১

ওরে আগুন আমার । দাদরা ॥ „

কোন আলোতে । ধুমালী ॥ „ ৩৮

খ্যাণা তুই আছিস ।... র-স

গ্রামছাড়া ঐ রাঙামাটি । কার্কা । গীতত্রী

এবার দুঃখ আমার । দাদরা ॥ „

তুমি এবার আমার লহ । ঐ ॥ স-গী

তুমি যত'ভার । একতাল ॥ স্ব-বি ২৬

তোমরা সবাই ভাল ।... র-স

বাঁচান বাঁচি । দাদরা ॥ স্ব-বি ১

যেখানে তোমার লুট । দাদরা ॥ স-গী

রইল বলে রাখলে । দাদরা ॥ স্ব-বি ১

বাগেত্রী

অনন্ত সাগর মাঝে । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৮

নির্লিপ শয়নে । তেওরা ॥ „ ২২

বাগেত্রী (মিশ্র)

*কে যেতেছিস । দাদরা ॥ স্ব-বি ৩৫

বাগেত্রী বাহার

আমার মিলন লাগি । তেওরা ॥ স-গী

নিবিড়অস্তর । ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৪

যেদিন ফুটল কমল । তেওরা ॥ স-গী

বাহার

আজি বহিছে বসন্ত । তেওরা ॥ স্ব-বি ২৩

আজি মম মন চাহে । চৌতাল ॥ ঐ ৪

এ কী আকুলতা । ত্রিতাল ॥ „ ১০

এ কী করুণা । আড়ঠেকা ॥ „ ৪

এত আনন্দধ্বনি । ধামার ॥ „ ২৬

*খুলে দে তরলী । ১ তাল ॥ স্ব-গী-মা ১

গহনে গহনে যা । দাদরা ॥ স্ব-বি ২১

গেল গেল নিয়ে । ঝাঁপতাল ॥ ঐ ৩৫

তাঁহার আনন্দ ধারা । স্বং ॥ „ ৪৫

নবনব পল্লবরাজি । চৌতাল ॥ „ ২৪

পারবি না কি যোগ দিতে । তেওরা ॥ স-গী

পিতার দুয়ারে । একতাল ॥ স্ব-বি ২৪

বাজাও তুমি কবি । সুরফাঁক ॥ ঐ ৪

মম-অকনে স্বামী । ধামার ॥ „ ২৫

*সেই ত বসন্ত । কাওয়ালি ॥ গী-মা ১

বাহার (মিশ্র)

আজি কমল মুকুল । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৩৬

আজি বসন্ত জাগ্রত ধারে। ঐ॥স্ব-বি ৩৮

একমনে তোর একতারাতে। যৎ॥ ২৬

একী হরষ হেরি। তালক্ষেপ্তা ॥ " ৩৫

বাহার বীরোত্তম

হেলাফেলা। আড়ধেমটা ॥ স্ব-গী-মা ১

বিভাস

আজি প্রণমি তোমাবে। ১ তাল ॥ স্ব-বি ২৭

ওঠো ওঠোরে। চৌতাল ॥ " ২৪

ঝোরছখে জাগিছ। ত্রিতাল ॥ " ৩৬

জাগ্রত বিশ্ব কোলাহল চৌতাল ॥ " ২৪

ঝর ঝর রক্ত ঝরে। কার্কা ॥ " ২৮

নয়ন মেলি দেখি। ১ তাল ॥ " ১

বঁধু তোমায় কবব। দাদরা ॥ স্ব-বি ২৮

মেঘের কোলে। ১ তাল ॥ শাবদোৎসব

বিভাস (মিশ্র)

এই ত তোমার প্রেম। ঠুংরী ॥ গী-লি ৩

ওলো সই। দাদরা ॥ স্ব-গী-মা ৪

হৃদয়ের একুল। আড়ধেমটা ॥ ঐ ৪

বেলাওল

আজি হোর সংসার। চৌতাল ॥ স্ব-বি ২৩

*ওকিসখামুছ। কাওয়ালি ॥ গী-মা ১

দেখা যদি দিলে। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

হে মন তাঁবে দেখ। রূপক ॥ " ২৪

বেলাওল (মিশ্র)

আমার নয়নভুলান। ১ তাল ॥ স-গী

ওহে দয়াময়। কার্কা ॥ স্ব-বি ৪৫

মানা না মানিলি। ত্রিতাল ॥ " ২৯

তনেছে তোমার নাম। কাঁপতাল ॥ " ৪

*সখাহে কী দিয়ে। ১ তাল ॥ গী-মা ১

বেলাওল আইরিশ

আহা আজি। চিমেতেতাল ॥ গী-মা ২

বেলাপ

অস্তরে জাগিছ। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৫

অমলকমল সহজে। একতাল ॥ ঐ ২৪

আজ সখি মুহুহু। কাঁপতাল ॥ গী-মা ৪

আজি নির্ভয়। কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৩৭

আজি রাজআসনে। ধামার ॥ " ২৬

আমি কেবলি স্বপন করেছি। ১ তাল ॥ শ-গী

আমার প্রাণের। আড়ধেমটা ॥ গী-মা ২

ওগো শোন কে বাজায়। " ॥ " ১

কী করিছ হায়। আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ২৯

কী ভয় অভয়। কাঁপতাল ॥ " ২৬

কে যায় অমৃতধাম। চৌতাল ॥ ২৪

কেন জাগে না। যৎ ॥ " ২৬

কোন শুভক্ষেপে। একতাল ॥ স্ব-বি ২৬

চরাচরি সকলি। ত্রিতাল ॥ " ৩৫

চিরসখা ছেড়োনা। কাওয়ালি ॥ " ৪

জাগে নাথ জোছনা। ধামার ॥ " ৩৬

তারে দেহ গো। আড়ঠেকা ॥ " ৩৫

তিমির বিভাবরী। ত্রিতাল ॥ " ৩৬

তুমি রবে নীরবে। একতাল ॥ " ১০

তোমার অসৌমে। কাওয়ালি ॥ " ৪

দাঁড়াও আমাব। তেওরা ॥ ২২

দুজনে দেখা হল। আড়ধেমটা ॥ গী-মা ১

*প্রমোদে ঢালিয়া। কাওয়ালি ॥ " ৮

বলি ও আমার গোলাপ। ধেমটা ॥ " ৮

বিরহমধুর হল। কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৩৬

ভয় হতে তব। চৌতাল ॥ ঐ ২২

মহারাজ একী। কাঁপতাল ॥ " ৩৬

শুধু যাওয়া আসা। কার্কা ॥ " ১০

শুভদিনে এসেছে। ত্রিতাল ॥ " ৮

সকল ভয়ের তর। তেওরা ॥ " ৯

*সহেনা বাতনা। কাওয়ালি ॥ গী-মা ১
স্বামী তুমি এসো। চৌতাল ॥ স্ব-বি ২৭

বেহাগ (মিশ্র)

ও কেন চুরি করে। দাদরা ॥ স্ব-বি ৩২
প্রভু তোমা লাগি। ঠুংরি ॥ গী-লি ২
বিশ্ব যখন নিদ্রামগন। একতাল ॥ স-গী
মধুর মিলন। তালকের্তী ॥ স্ব-বি ৩৫
সখি বল দেখি। কার্কা ॥ স্ব-বি ৩২
হেথা যেগান গাইতে। কার্কা ॥ গী-লি ২

বেহাগ-খান্সাজ

ওগো তোরা কে। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৩২
দুজনে দেখা হল। দাদরা ॥
ধীরে ধীরে প্রাণে। ঝাঁপতাল ॥
প্রমোদে ঢালিয়া দিহু। ত্রিতাল ॥
সখি ভাবনা কাহারে। ১ তাল ॥ ২০

বেহাগড়া

ধীরি ধীরি প্রাণে। ঝাঁপতাল ॥ গী-মা ১
মনে রয়ে গেল। ॥ ॥ ২

বুদ্ধাবনী-সারং

জয় তব বিচিত্র। তেওরা ॥ স্ব-বি ৩৬

ভজন

অস্তরের ধন (মাদ্রাজী)। ... স্ব-বি ৮
আনন্দলোকে (মহীশূরী)। ১ তাল ॥ ৪
এক অন্ধকার গুজরাতি)। ১তাল ॥ শ-গা
কী করিলি মোহের ছলনে। ... স্ব-বি ৮
কোথাআছ (গুজরাতি)। ১ তাল ॥ ২৩
গগনের খালে রবি (শিখভজন) ... স্ব-বি ২
সকাতরে ঐ (কর্ণাটি)। ১ তাল ॥ স্ব-বি ৮

ভীমপলতী

দাঁড়াও মন অনন্ত। স্বরকাজ ॥ স্ব-বি ৩৬
বিপুল তরঙ্গ রে। তেওরা ॥ ২৫

আমরাছ'জনায় (মিশ্র)। ১ তাল ॥ স্ব-বি ২২
ভৈরব কিংবা ভায়রো

আলোয় আলোকময়। তেওরা ॥ স্ব-বি ৩৮
উলজিনী নাচে। দাদরা ॥ ২৮
কেন বাণী তব শুনি। ঝাঁপতাল ॥ ৮
তুমি আপনি জাগাও। কাওয়ালি ॥ ৪
তোমারি নামে নয়ন। তেওরা ॥ ২২
মন জাগ মঙ্গল লোকে। ত্রিতাল ॥ ২৭
সকলেরে কাছে ডাকি। ঝাঁপতাল ॥ ৫৫
গুত্র আসনে। আড়াচৌতাল ॥ ৪
দেখ্ চেয়ে (মিশ্র)। ঝাঁপতাল ॥ ৪৫

ভৈরবী

অস্তর মম বিকশিত। ১ তাল ॥ স্ব-বি ২৪
অসীম কালসাগরে। ঝাঁপতাল ॥ ৮
অসীম সংসারে যার। ॥ ১১ রবিচ্ছায়
আজ তোমারে। দাদরা ॥ স্ব-বি ১
আজি যে রজনী। রূপকড়া ॥ ৩৫
আনন্দ তুমি স্বামী। স্বরকাজ ॥ ২৭
আমায় ক্ষমহে ক্ষম। দাদরা ॥ গীতত্ৰী
আমি চঞ্চল হে। দাদরা ॥ স্ব-বি ৩৬
আমি নিশি নিশি। একতাল ॥ ১০
এবার সখি সোনার মৃগ। দাদরা ॥ ২৮
ও যে মানেনা মানা। ॥ ১১
ওকে ধরিলে ত ধরা। একতাল ॥ ১১
ওগো কাঙাল আমারে। ॥ ১১ ৩৫
ঐরে তরী দিল খুলে। রূপকড়া ॥ ৩৭
কথা কস্নে। আড়খেমটা ॥ ২০
কে এসে যায় কিরে। রূপক ॥ শ-গা
কেন নয়ন আপনি। একতাল ॥ স্ব-বি ১০
কেন রে চান্দ। খেমটা ॥ ৩২
কেমনে কিরিয়' যাও। চৌতাল ॥ ৪

জানি হে যবে । ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৪
 জীবনে যত পূজা । রূপকড়া ॥ স-গী
 জীবনে যত পূজা । তেওরা ॥ স্ব-বি ৩৮
 তুমি একটু কেবল । দাদরা ॥ স-গী
 তুমি যেওনা এখনই । জিতাল ॥ স্ব-বি ১০
 তোমার পতাকা ধারে দাঁও । ঝুঁংরি ॥ ৪
 তোমারি ইচ্ছা হোক । ১ তাল ॥ ২৫
 তোমারে জানিনে । ঝাঁপতাল ॥ ৮
 থাকতে আর ত পারিনে । দাদরা ॥ ২৮
 দয়া দিলে হবে গো । একতাল ॥ স-গী
 পিপাসা হায় নাহি । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৫
 বল দাঁও মোরে । একতাল ॥ ২৭
 বিশ্বসাথে যোগে । কাহারবা ॥ ৩৭
 মহাসিংহাসনে বসি । ঝাঁপতাল ॥ ৮
 যা একবার দাঁড়া । মধ্যমান ॥ ৩৬
 যেখান থাকে সবার অবন । দাদরা ॥ স-গী
 লেগেছে অমল ধবল । একতাল ॥ ৮
 গুনলো গুনলো বালিকা । ৮ ॥ শ-গা
 দখা তুমি আছ কোথা । ৮ ॥ স্ব-বি ৪৫
 দংসার যবে মন কেড়ে । ৮ ॥ ২৭
 হৃদয় রাখে । কাওয়ালি ॥ স্ব-গী-মা ২
 হে ক্ষণিকের অতিথি । ঝুঁংরি ॥ গীতত্রী
 হেরিতববিমল মুখ । ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৩
 হায় কী হল । জিতাল ॥ ২১

ভৈরবী (মিশ্র)

অন্ধকনে দেহ আলো । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৭
 অমন আড়াল দিলে । দাদরা ॥ স-গী
 ওই মধুর মুখ । একতাল ॥ গী-মা ২
 কোথা ছিলি সজনী । জিতাল ॥ স্ব-বি ৩৫
 নদীপারের এই আবাড়ের । দাদরা ॥ স-গী
 নিশার স্বপন ছুটলো রে । দাদরা ॥ ৮

হেদো গো নন্দরাণী । দাদরা ॥ স্ব-বি ২০

ভূপালী

প্রচণ্ড গর্জনে । সুরকান্তা ॥ স্ব-বি ২৫

ভূপালী (মিশ্র)

একী এহুদর শোভা । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৩
 যা আমার কেন । জিতাল ॥ ৩২
 পুরানো সেই দিনের । একতাল ॥ ৩২
 বেলা যে চলে যায় । ঝাঁপতাল ॥ ২১

মল্লার

আমি জেনে শুনে । তেওরা ॥ গী-মা ২
 আয় লো সজনী । জিতাল ॥ গী-মা ১
 এস হে এস । ঝাঁপতাল ॥ গী-লি ৩
 বরবর বরিষে । টিমিতেতালা ॥ গী-মা ২
 ভরা বাদর । রূপক ॥ স্ব-গী-মা ২
 রিম্ রিম্ ঘনঘন । কাওয়ালি ॥ গী-মা ১

মল্লার (মিশ্র)

আমার খেলা যখন । দাদরা ॥ স্ব-বি ৩৭
 আজি প্রাণ ঘন । রূপক ॥ স-গী
 আরো আরো প্রভু । খেমটা ॥ স্ব-বি ১
 উতলধারায় বাদলঝরে । রূপকড়া ॥ ৩৬
 কে এল আজি এ । তেওরা ॥ ২৯
 চলেছে তরণী । তেওরা ॥ ৮
 যদি আসে তবে । একতাল ॥ গী-মা ২

মিল্লা মল্লার

গহনঘন ছাইল । কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

মালকোষ

আনন্দধারা (মিশ্র) । জিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

মারু কেদারা

অসীম আকাশে । চৌতাল ॥ স্ব-বি ২৫

মিশ্র

কতবার ভেবেছিছ । ১ তাল ॥ রবিচ্ছায়া

কী হল আমার। একতাল ॥ স্ব-বি ২০

কে বলেছে। আড়খেমটা ॥ ঐ ১

কে যাবি পারে। কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

তুমি আমার পিতা। ১ তাল ॥ স্ব-বি ৩৬

তোমরা হাসিয়া বহিয়া। „ „ ১০

তোমারেই প্রাণের। কার্কা ॥ „ ৪৫

দাও হে আমার ভয়। ঠুংরি ॥ গী-লি ২

*নীরব রজনী দেখ। মধ্যমান ॥ গী-মা ৩

সখি ঐ বুঝি। কাওয়ালি ॥ গী-মা ২

সারা বরষ দেখিনে। একতাল ॥ স্ব-বি ৯

হাতে লয়ে দীপ। কাঁপতাল ॥ „ ৪৫

এবার ঘরের দুয়ার। দাদরা ॥ „ ২৮

মিশ্র খামাজ

ঐ জানালার কাছে। ১ তাল ॥ গী-মা ১

ও ভাই দেখে যা। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২১

ওহে সুন্দর মম। দাদরা ॥ „ ৩২

ওগো পুরবাসী। কাহারবা ॥ „ ২৮

গায়ে আমার। জলদতেতাল। স-গী

তুমি কেমন করে। কার্কা ॥ স্ব-বি ৩৮

মিশ্র গৌর সারং

বসন্ত-প্রভাতে। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৩৫

হৃদয় মোর কোমল অতি। „ „ ঐ

মিশ্র ধনাত্তী

কোলাহল ত বারণ হল। দাদরা ॥ স-গী

মিশ্র বসন্ত

এসো বসন্ত। টিমেতেতাল। গী-মা ২

মূলতান

আজি আঁখি। টিমেতেতাল। গী-মা ২

বুঝি বেলা বহে। আড়খেমটা ॥ „

ভালবেসে দুখ সেও দুখ। একতাল ॥ „

আমার মন মানে না। „ „ স্ব-বি ১০

মেঘ

তিমিরময় নিবিড়। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৩৬

মেঘ মল্লার

আবার এসেছে আবাড়। দাদরা ॥ স-গী

মেঘাবলি

মনে যে আশা। টিমেতেতাল। স্ব-বি ৮

যুধীকামোদ

সীমার মাঝে অসীম তুমি। ১ তাল ॥ স-গী

যোগিনী

আমরা যে শিশু। কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

নিশিদিন চাহরে। ত্রিতাল ॥ „ ২৫

পাছ, এখনো কেন। স্বরকান্ত। „ ২৭

বলি গো সজনী। একতাল ॥ „ ৩২

যোগিনী (মিশ্র)

আছে দুঃখ আছে। একতাল ॥ স্ব-বি ২৭

আমারেও কর মার্জন। কাঁপতাল ॥ „ ৪৫

একী সুগন্ধহিলোল। „ „ ২৩

চলিয়াছি গৃহপানে। ত্রিতাল ॥ „ ৪৫

তোরা বসে গাঁখিস। আড়ঠেকা। „ ৩৫

নয়ন তোমাবে পায়না। ১ তাল ॥ „ ২৭

যোগিনী বিভাস

আজি শরত ভগনে। ১ তাল ॥ স্ব-গী-মা ৪

রামপ্রসাদীন্দ্র

আমি শুধুরইহু বাকী। ১ তাল ॥ স্ব-বি ৮

আমবা মিলেছি আজ। ১ তাল ॥ ব্র-স্ব ৪

প্রিয়ে তোমার। দাদরা ॥ স্ব-বি ২০

শ্রামা এবার ছেড়ে...। বান্দীকিপ্রতিভা

রাজবিজয়

অজ্ঞানে করহে ক্ষমা। ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২১

সংশয়তিমির মাঝে তেওরা ॥ ঐ ৪৫

রামকেলি

আঁখিজল মুছাইলে । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ২৪
আমি দীন, অতি । কাঁপতাল ॥ ঐ ২৩
আলোয় আলোকময় । তেওরা ॥ স-গী
এবার তোরা আমার । দাদরা ॥ ঐ
তুমি কি গো পিতা । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫
দাও হে হৃদয় ভরে । ঐ ॥ ”
দুঃখ দূর করিলে । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৫
নিকটে দেখিব । ত্রিতাল ॥ ”
নবকুন্দধবলদল । কাওয়ালি ॥ শারদোৎসব
কিরোনা কিবোনা । ত্রিতাল ॥ স্ব-বি ৪৫
বলো বলো পিতা । ত্রিতাল ॥ ঐ ২৩

রামকেলি (মিশ্র)

আমরা বেঁধেছি । ১ তাল ॥ শারদোৎসব
আহা জাগি । কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪
এবার বুকেছি । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৪৫
তিমিবহুয়ার খোল । ত্রিতাল ॥ ঐ ৩৬
তুমি নবনব রূপে এস । ত্রিতাল ॥ স-গী
মোরেডাকিলে যাও । তেওরা ॥ স্ব-বি ২৭
যদি আমায় তুমি । দাদরা ॥ ঐ ৩৬

ললিত

ডুবি অমৃতপাথারে । চৌতাল ॥ স্ব-বি ৮
পান্থ এখনো কেন । স্বরকান্ত । ৩-স ১
প্রাণেরপ্রাণ । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৩৬
শুন নলিনী । খেমটা ॥ ঐ ২০

ললিত (মিশ্র)

ওরে যেতে হবে । আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ২০
ডাকিছ শুনি । একতাল ॥ ঐ ২৪
তোমারসোনার খালায় । তিলবাড়া ॥ স-গী
পেয়েছি ছুটি । সম্পক ॥ স্ব-বি ৪০

ললিতকাল্যাণ্ডা

পুষ্পবনে পুষ্প । আড়খেমটা ॥ স্ব-গী-মা ৪

ললিতা-গৌরী

হৃদয়নন্দনবনে । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৩

লচ্ছাসার

বহে নিরন্তর । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২২

লুম-খামাজ

আজি যত তারা তব । ঠুংরি ॥ ৩-স ২

না জানি কোথা । ত্রিতাল । স্ব-বি ২৯

শংকরা

আমাবে কর । চৌতাল ॥ স্ব-বি ৪

শংকরা (মিশ্র)

আমাকে যে । কাশ্মারি খেমটা ॥ স্ব-বি ৯

জাগিতে হবে রে । কাঃ খেমটা ॥ ঐ ৪৫

শংকরাভরণ

বিশ্ববাণারবে । তালকের্তা ॥ স্ব-বি ৩৬

শুক্র-বিলাওল

নিত্য নবসত্য তব । কাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২২

শ্যাম

নয়ান ভাসিল জলে । ১ তাল ॥ গী-লি ১

বাধ রাখবে জীবনে । কাওয়ালি ॥ গী-লি-২

শ্রীরাগ

আইল শান্ত সন্ধ্যা । চৌতাল ॥ স্ব-বি ৪৫

ওরে মাঝি, ওরে । একতাল ॥ ” ৩৮

কার মিলন চাও । তেওরা ॥ ” ৩৬

কচ-কেদারা

*ফুলে ফুলে । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ১

কচ-ভূপালী

পুরান সেই । একতাল ॥ স্ব-গী-মা ১

সরসকর্ণা

এতোখেলা নয় । চিমেতেতাল ॥ গী-মা-২

এমন আর কতদিন। কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৪৫

জগতে আনন্দযজ্ঞে। একতাল ॥ স-গী

সাহানা

আজ বৃষ্টি আইল। জিতাল ॥ স্ব-বি ২৫

ডেকেছেন প্রিয়তম। ঝাঁপতাল ॥ „ ২৬

নিবিড় ঘনআঁধারে। নবতাল ॥ „ ৪

সাহানা (মিশ্র)

জড়িয়ে আছে বাধা। তেওরা ॥ স-গী

জীবনে আমার যত। ১ তাল ॥ স্ব-বি ২৬

ভুবন হইতে। একতাল ॥ ঐ ২৩

মেঘের পরে মেঘ। একতাল ॥ গী-লি ৩

যারা কাছে আছে। একতাল ॥ স্ব-বি ২৫

সকল করহে প্রভু। কাওয়ালি ॥ ঐ ৪

হার মানা হার পরাব। দাদবা ॥ স-গী

সিদ্ধু

আমায় বলো না গাহিতে। ঝাঁপতাল ॥ ল-গা

এ পরবাসে রবে কে। মধ্যমান ॥ স্ব-বি ৮

কে-বসিলে আজি। মধ্যমান ॥ „ ৪৫

চরণধ্বনি শুনি তব। ঝাঁপতাল ॥ „ ২৫

হৃদয় বেদনা বহিয়া। তেওরা ॥ ঐ

*নিমেঘের তরে। কাওয়ালি ॥ গী-মা ২

সিদ্ধু (মিশ্র)

আজ নাহি নাহি। জিতাল ॥ স্ব-বি ৩৬

আজ তোমারে। খেমটা ॥ গী-মা ১

তবে শেষকরে দাও। কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

অলি বারবার ফিরে। একতাল ॥ „ ২

দিবসরজনী আমি। „ ॥ ঐ

দেবতা জেনে দূরে রই। ১ তাল ॥ স-গী

মেঘের পরে মেঘ জমেছে। „ ॥ „

সমুখেতে বহিছে। জিতাল ॥ স্ব-বি ২১

হাসি কেন নাই নয়নে। কার্কা ॥ ঐ ৩৫

সিদ্ধু খান্দাজ

আজ আসবে শ্রাম। খেমটা ॥ স্ব-বি ২৮

গায়ে আমার। টিমেতেতাল ॥ গী-লি ১

দেখ ঐ কে এসেছে। খেমটা ॥ স্ব-বি ৩৫

দেবতা জেনে দূরে। একতাল ॥ „ ৩৭

বাজিবে সখি বাঁশি। তেওরা ॥ „ ২৮

সিদ্ধু বারোয়ান

আমি কী বলে। অধঝাঁপ ॥ স্ব-বি ২২

তোবা শুনিস নি কী। যৎ ॥ গী-লি ৩

সিদ্ধু কাফি

আজি ঝড়ের রাতে। বস্পক ॥ স-গী

কেহ কারো মন। আড়ঠেকা ॥ স্ব-বি ৩২

চরণ ধ্বনি শুনি। ঝাঁপতাল ॥ ব্র-স্ব ৫

তোরা শুনিসনি কী। তেওরা ॥ স-গী

বাঁশরী বাজাতে চাহি। কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

যদি তোমার দেখা। ১ তাল ॥ স-গী

যদিএ আমার। ঝাঁপতাল ॥ স্ব-বি ২৭

শান্তিভবন। টিমেতেতাল ॥ গী-মা ৪

* হা সখি ও আদরে। কাওয়ালি ॥ ঐ ১

সিদ্ধু ভৈরবী

আনন্দেরি সাগর। তেওরা ॥ শারদোৎসব

যদি এ আমার। ঝাঁপতাল ॥ ব্র-স্ব ১

সিদ্ধুড়া

জর ভব প্রাণে নাথ। জিতাল ॥ স্ব-বি ২২

জয়তি জয় জয় কাহারবা ॥ „ ২১

কেমনে রাখিব। ঝাঁপতাল ॥ „ ২৬

ধনে জনে আছি একতাল ॥ স-গী

সুগ্রাহী (মিশ্র)

আমার খেলা যখন ছিল। দাদরা ॥ স-গী

সুরট

এ ভারতে রাখ। চোতাল ॥ স্ব-বি ৪

কোথা হতে বাজে । জিতাল ॥ স্ব-বি ২৬

সুরট মল্লার

ছয়ায়ে দাও মোরে । একাদশী ॥ স্ব-বি ৪

সুহা কানাড়া

নাথ হে, প্রেম পথে । জিতাল ॥ স্ব-বি ২২

হাস্তীর

আনন্দ রয়েছে জাগি । চৌতাল ॥ স্ব-বি ৪

আর কতদূরে আছ । তেওরা ॥ „ ২২

এসেছ সকলে কত । চৌতাল ॥ „ ২৬

গহন ঘন বনে । চৌতাল ॥ গী-মা ৪

জাগ নির্মল নেত্রে । একতাল ॥ স্ব-বি ৩৬

হরষে জাগ আজি । ধামাব ॥ ঐ ২৭

হাস্তীর (মিশ্র)

ঐ কে গো হেসে । তেতাল ॥ স্ব-গী মা ২

কত অজানারে জানাইলে । রূপকড়া ॥ স-গী

কিরায়োনা মুখ । কাওয়ালি ॥ স্ব-বি ৩২

হল না লো হল না । জিতাল ॥ „

হাস্তীর কল্যাণ

এবাব ভাসিয়ে দিতে । দাদরা ॥ স-গী

হাস্তীর কেদারা

সখি আমারি । কাওয়ালি ॥ গী-মা ৪

হেম খেম

সবে মিলিগাও রে । চৌতাল ॥ স্ব-বি ২৪

“তবু,—যত দৌরাছাই করি না কেন, রাগরাগিণীর এলাকা একেবারে পার হইতে পারি নাই। দেখিলাম তাদের খাঁচাটা এড়ানো চলে,—কিন্তু বাসাটা তাদেরই বজায় থাকে। আমার বিশ্বাস এই রকমটাই চলিবে। কেননা, আটের পায়ের বেড়িটাই দোষের কিন্তু তার চলাব বাঁধা পথটার তাকে বাঁধে না।”

রবীন্দ্রনাথ

